République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Hadj Lakhdar de Batna



Faculté des Lettres et des Langues

Département de Français

Ecole Doctorale de Français

Antenne de Batna

Titre

L'écriture tragique dans « *Je t'offrirai une gazelle* » de Malek Haddad

---

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de magistère

Option : Sciences des Textes Littéraires

Directeur de recherche :

Pr. Khadraoui Said

Réalisé par :

M. Djarmouni Fateh

Jury :

Président : Pr. Abdelouaheb Dakhia . Université Mohamed Khider Biskra

Rapporteur : Pr. Khadraoui Said . Université Hadj Lakhdar Batna

Examinateur : Dr. Rachid Raissi . Université Kasdi Merbeh Ouaregla

2011 – 2012

Remerciements

La réalisation de ce mémoire ne pouvait se faire sans la contribution de certaines personnes à des degrés divers. Aussi, il est de mon devoir de les remercier solennellement.

Tout d'abord, je tiens à remercier, *imo pectore,* le professeur Said Khadraoui, mon directeur de recherche, de m'avoir accueilli et de m'avoir fait confiance dans la réalisation de ce travail de recherche. Ses conseils et suggestions fondés sur sa connaissance très dense de la littérature, ont permis l'élaboration de ce mémoire.

Puis, le Pr. Abdelhamid Samir en sa qualité de premier responsable de l'école doctorale de français pour les excellentes conditions de travail.

Mes vifs remerciements vont, aussi, au Pr. Abdelouaheb Dakhia et au Dr. Rachid Raissi pour l'honneur qu'ils me font en acceptant de participer au jury et d'évaluer ce modeste travail.

Je veux encore remercier chaleureusement tous mes enseigants de l'école doctorale pour toutes les rencontres et toutes les séances de travail si chaleureuses, si enrichissantes et si motivantes.

Il me reste à remercier, tous mes amis et camarades de l'école doctorale et en particulier : Roiya, Faiza, Djellel et Ahmed pour leur apport documentaire et tous les moments agréables que l'on a partagés.

J'aimerai remercier enfin ma chère épouse pour son soutien dans les moments de doute et pour sa patience, sans lesquels ce travail n'aurait jamais pu aboutir.

Dédicaces

À LA MEMOIRE DE MON CHER ET REGRETTÉ RAFIK

À ma mère, à mon père, qui n'ont jamais cessé de m'encourager et qui ont toujours cru en moi

À mes beaux-parents qui, sans être directement impliqués dans ce travail, ont fait en sorte qu'il soit possible.

À *Mahdi* et *Melissa,* ma raison d'être

À mes frères et à mes sœurs

À CELLE QUI PARTAGE MES PEINES ET MES JOIES



Introduction

Le roman algérien d’expression française a toujours suscité l’interêt des spécialistes universitaires et autres critiques littéraires. De nombreuses facettes de son esthétique ont pu, ainsi, être dévoilées, analysées et developpées. Si certains trouvent que les débats autour de la langue ne sont pas clos, d’autres s’accordent à dire que la créativité n’a pas de langue, pour s’intéresser d’avantage à l’aspect esthétique des productions qui s’imposent, de jour en jour, dans le champs littéraire mondial. En effet, de nombreux écrivains algériens d’expression française, se sont distingués dans différentes manifestations littéraires en remportant des prix prestigieux, à l’image de Mohammed Dib(*Grand prix de la Francophonie de l'Académie française, Grand Prix du roman de la Ville de Paris*) ou de Yasmina Khadra qui reçut le prix « *France télévision* », pour ne citer que ces deux là.

Par ailleurs, nous avons remarqué, que malgré l’abondance et la richesse des thèmes abordés dans les études consacrés au roman algérien d’expression française qui domine la scène littéraire maghrébine, le tragique dans l’écriture romanesque demeure un champ d’investigation peu exploré. De même, les frontières entre le registre tragique et le genre de la trgédie restent encore très confuses pour certains et demandent une démarcation plus nette et une définition pointue du concepte « tragique ». Cela a constitué pour nous une première motivation à l’élaboration de ce travail de recherche. Nous avons nourri l’ambition d’apporter des réponses aux interrogations que se posent certains quant à l’existence du tragique en dehors du genre de la tragédie.

Aussi, il est claire qu’ après le déclin de la tragédie grecque, considérée comme la forme originelle du tragique avec les célèbres pièces d’*Euripide*, de *Sophocle* ou d’ *Eschyle*, à la fin du Vème siècle avant notre ère ; de la tragédie classique après la mort de louis XIV en 1715, et de la tragédie élisabéthaine le 2 septembre 1642, sur un ukase du parlement britannique ; le tragique semble chercher dans les écritures romanesques qui traitent de l’homme, de sa raison d’être et de ses rapports avec les autres, une manifestation nouvelle qui

permettrait sa survie. C’est ainsi qu’il a trouvé à travers les différents genres narratifs en particulier, depuis le temps des épopées grècques et jusqu’à nos jours, dans les grands moments de conflits humains, un climat favorable à son émergence.

La tragédie grècque a connu ses meilleurs jours durant les guerres médiques ; *La Condition humaine* d'André Malraux est née en 1927, dans le contexte d’une insurrection communiste à Shanghai ; la guerre d’Algérie a, elle aussi, donné naissance à une écriture tragique à travers des écrivains de talents qui ont marqué leur époque.

Parmi les écrivains algériens auquel le terme tragique a souvent été associé figure Malek Haddad. À la suite des lectures que nous avons faites de son roman *Je t’offrirai une gazelle*, nous avons senti une tonalité tragique peser sur le texte et produire un effet sur nous. Partant, notre ambition est de répondre à travers le travail de recherche qui va suivre à la question : Comment se manifeste le tragique dans *je t’offrirai une gazelle* ? La réponse à cette question suppose une réponse à une autre question qui en découle : De quoi parle-t-on au fond lorsqu’on parle de *tragique* ?

Avant de répondre à ces questions de façon détaillée, il paraît nécessaire de rappeler que la notion de tragique est à la fois un concept philosophique tardif faisant son apparition avec le romantisme et l’idéalisme allemand. D’ailleurs, il est tout à fait logique de se tourner vers la philosophie, du moment que le tragique est assimilé à un phénomène existentiel. L’homme s’interroge sur les limites de sa liberté et ses rapports avec la fatalité. Dans quelle mesure, est-il responsable de ses actes ?

C’est aussi un concept d’histoire littéraire vu que toute tragédie est censée comporter du tragique. On questionnera la notion de tragique à travers les siècles et les différents conflits que mettent en scène les tragédies antiques, classique et élisabéthaine. Car sans conflits pas d’intrigue au théâtre.

Enfin, il est à percevoir comme un concept de dramaturgie, c'est-à-dire un effet en rapport avec, d'un côté, la structure du texte et de l'autre, le troisième pôle du processus littéraire qu'est la réception. L'effet « tragique » doit apparaitre à la simple lecture de l'œuvre indépendamment des prouesses dramatiques des acteurs. Aristote avait déjà tracé les grandes lignes de cette mécanique tragique dans sa *Poétique,* en rattachant à toute œuvre tragique trois thèmes essentiels :

- « La tragédie est la représentation d'un acte valeureux (Paxeos Spoudaias).
- La tragédie inspire la crainte et la pitié (Phobos, Eleos).
- La tragédie réalise la purification (Katarsis) »[1].

De plus, nous pensons que nous ne pourrons rendre compte de l'écriture tragique dans le roman de Malek Haddad que si l'investigation touche les éléments fondamentaux qui entrent dans la composition de cette nouvelle forme qu'adopte le tragique pour sa survie. Il convient, alors, d'étudier le temps, l'espace, les évènements et les personnages.

La temporalité sera étudiée dans les rapports qui existent entre le temps du récit et le temps de l'histoire. Aussi, l'étude de l'ordre, de la fréquence et de la vitesse seront développées afin de comprendre comment l'auteur les a utilisés pour produire le tragique comme effet. Nous chercherons dans les analepses, les prolepses et les métalepses une utilisation particulière susceptible de produire ou d'accentuer cet effet. De la même manière, les rythmes et la fréquence de narration seront étudiés dans le but de voir les évènements qui se répètent et sur lesquels l'auteur s'attarde pour accentuer *le tragique.*

L'espace constituera un centre d'intérêt particulier pour nous. Cela nous conduira sans doute à analyser les micro-espaces dans leurs rapports et dans leurs fonctions. En dernier lieu, l'étude des personnages et des évènements se fera par rapprochement aux schémas type des personnages et évènements tragiques. Pour

[1] - Jacques darriulat, *Introduction à la philosophie,* http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Aristote/AristotePoet.html

mener à bien notre étude, nous nous baserons essentiellement sur les travaux de Gérard Genette et d'Yves Reuter

Par ailleurs, dans la tâche que nous nous sommes fixée, nous avons opté pour une méthode descriptive et analytique qui, à notre sens, est la démarche adéquate pour aborder notre corpus. Dans un premier temps, nous allons décrire les éléments qui paraissent en rapport avec notre problématique, ensuite essayer de les analyser en cherchant des correspondances ou des oppositions avec des notions théoriques pour enfin arriver à des conclusions qui feront avancer notre recherche.

Dans un soucie de clarté, nous avons divisé le travail en trois chapitres. Le premier sera consacré à la vie de l'auteur, à son humanisme débordant et à son engagement sans condition pour la cause algérienne. Il sera question aussi d'interprétation des éléments du para-texte et d'un éclairage des instances narratives qui paraissent très ambigües.

Le deuxième chapitre, sera réservé au tragique et son rapport avec la condition humaine. Une approche philosophique va être menée à partir des travaux de Schelling, Nietzche, Hegel ou encore Paul Ricœur. Des concepts de base tels que la finitude, la faute, l'individuation, la liberté et la fatalité devront être explicités. On évoquera également, dans ce chapitre, le tragique en tant que concept d'histoire littéraire. Nous questionnerons la notion du tragique à travers les siècles. De l'Antiquité grecque, aux temps modernes, nous étudierons la forme de la tragédie et son évolution. Il est aussi question dans ce chapitre de voir la conception que donne Aristote du tragique car il est l'auteur du texte fondateur qui a définit le genre.

Dans le dernier chapitre, nous chercherons les manifestations du tragique dans la temporalité du récit à travers l'étude de l'ordre, la vitesse et la fréquence comme nous l'avons cité précédemment. Il sera également question de trouver le caractère tragique des différents espaces et sous-espaces cités dans le roman. Nous analyserons, par la suite, les actions du récit pour retrouver leur

correspondance dans une intrigue tragique selon la conception aristotélicienne. Pour clore ce chapitre, une analyse des personnages du roman sera nécessaire pour déterminer la part du tragique susceptible de figurer dans chaque personnage et le rôle de chacun dans l'intrigue.

Enfin, nous ferons part des résultats de notre recherche dans une conclusion et nous procéderons dans la mesure du possible à un éventuel élargissement du sujet en le situant dans une perspective plus vaste qui prolongera la réflexion et enrichira la recherche littéraire.

Chapitre 1

Un écrivain, un humaniste et une guerre

1.1. Qui est Malek Haddad ?

Malek Haddad est né le 05 juillet 1927 à Constantine. Il y fera ses études, avant d'exercer pour une période assez courte le métier d'instituteur. Très vite conscient de sa condition de colonisé, il abandonne l'enseignement de crainte de participer à l'aliénation de son peuple et de sa culture au profit de la France. Il dira au sujet de l'école : *« L'école coloniale colonise l'âme…Chez nous, c'est vrai, chaque fois qu'on a fait un bachelier, on a fait un Français. »*[2]

Durant toute sa vie, il a vécu avec la hantise d'écrire dans la langue du colonisateur et de son impuissance à changer sa situation. Cependant, il déclare *: « nous écrivons le français, nous n'écrivons pas en français »*[3] pour souligner que la langue n'est qu'un instrument de lutte qui exclut toute forme d'aliénation.

En 1954, il s'inscrit à la faculté de droit à Aix-en-Provence , qu'il quittera la même année pour aller travailler comme ouvrier agricole dans les champs de la Camargue dans le sud du pays en compagnie de kateb Yacine (une autre figure incontournable de la littérature algérienne d'expression française). Dès cette année, il se consacre de plus en plus à l'écriture où il collabore à plusieurs revues telles que : *Entretiens, Progrès, confluents, les lettres françaises*, etc. Durant la guerre de libération, il travaillera d'abord à la radiodiffusion française à Paris. Puis, se fera chargé par le F.L.N de faire entendre la voix de l'Algérie sur la scène internationale.

Son talent se révèle d'abord dans la poésie avec son premier recueil « *Le malheur en danger* » dès 1958. Son écriture se diversifie par la suite entre romans ; *La dernière impression*(1956), *Je t'offrirai une gazelle*(1959), *L'élève et la leçon*(1960), *Le quai aux fleurs ne répond plus*(1961) ; et essais, *Les Zéros*

---

[2] . Malek, Haddad, « *Les Zéros tournent en rond* », essai précédant des poèmes : Écoute et je t'appelle, Paris, Maspéro, 1961. Cité par Jean, Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*, Alger, OPU, 1982, p. 10.

[3] . *Ibid.*, p. 10.

tournent en rond(1961) ; avant d'effectuer un retour à la poésie avec *Écoute et je t'appelle*(1961).

De retour à Constantine, après l'indépendance, il décide d'abandonner toute ambition littéraire pour se consacrer au journalisme. Par sa coopération à la rédaction de l'hebdomadaire *Atlas*, ou au comité de rédaction de *Novembre,* ou encore en tenant la page culturelle du journal *En-Nasr (*1965-1968), il participe activement à la création d'une presse nationale.

De 1968 à 1972, il épouse une carrière politique et occupe plusieurs postes de responsabilité. En 1967, il est nommé secrétaire général de l'Union des écrivains algériens. Ensuite, Il prend la direction de la culture au ministère de l'information et de la culture et s'occupe du premier colloque culturel national, en 1968. Un an après, il organise avec succès le 1er festival culturel panafricain. En 1972, il est nommé conseiller technique chargé des études et recherches dans le domaine de la production culturelle en langue française. Vers la fin des années 1970, il supervise *El Moudjahid culturel*. Par ailleurs, de 1965 à 1968, outre des poèmes, de nombreux articles littéraires et culturels ont paru dans des périodiques algériens, surtout dans *An Nasr*... Il mourut à Alger, le 2 juin 1978 des suites d'une longue maladie.

1.2. À propos de l'œuvre

C'est le deuxième roman de Malek Haddad. Il est publié en 1959 aux éditions Julliard puis réédité une seconde fois, en 1978, par L'Union Générale d'Éditions dans la collection 10/18 sous le numéro 1249. C'est cette édition que nous utiliserons comme corpus pour notre étude. Il est à noter que durant notre analyse, nous emploierons le terme « *L'auteur »* en italique pour désigner le personnage central du roman et « l'auteur » en caractère normal pour désigner l'écrivain.

1.2.1. Que raconte l'œuvre ?

Le roman se caractérise surtout par la technique radicale de la « mise en abyme » : le roman dans le roman. La narration tourne circulairement sur elle-même tout au long des 125 pages et des 25 chapitres qui constituent l'œuvre. Il s'agit, en effet, de deux histoires emboitées : Un récit cadre où un auteur algérien exilé à Paris pendant la guerre de libération dépose chez un éditeur un manuscrit qui raconte une histoire d'amour entre un homme du sud *Moulay* et une femme Touareg *Yaminata*. Gisèle Duroc, la femme de l'éditeur, très intriguée par l'histoire racontée dans le manuscrit, décide dès lors de rencontrer l'auteur. Elle découvre, aussitôt, un être des plus captivants qui va bouleverser sa vie. Ils nouent très vite une relation amoureuse mais dans le contexte de la guerre cela est impossible.

De nombreuses similitudes marquent l'ensemble de la production romanesque de Malek Haddad. Cela est dû certainement au fait qu'elles soient produites durant la guerre d'Algérie. Jean Déjeux souligne bien la question :

« [...] sont des œuvres où les protagonistes sont angoissés, au pied du mur, nourrissant un amour passionnel avec une blonde étrangère, mais devant, avant tout ou finalement, faire sauter un pont, sauter du train, bref marquer la rupture parce que l'Histoire est là, l'événement est présent : la guerre.»[4]

Le personnage principal « *l'auteur* » est un être qui ne peut avoir une vie normale en ce sens que la liberté de son pays est au centre de ses préoccupations et l'empêche d'avoir une vie amoureuse épanouie. Pour lui, l'amour est un sentiment noble qui ne trouve sa raison qu'à travers des partenaires entièrement libres. C'est pourquoi, il quitte avec beaucoup d'amertumes sa première compagne « Gerda », une jeune étudiante allemande qui vivait en concubinage avec lui.

---

[4]. Jean, Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*, Alger, OPU, 1982, p. 46.

« Quand Gerda partit, l'auteur ne lui dit pas adieu […]. Mais ensuite, quand il fut sûr qu'elle avait quitté l'hôtel- et cela le pigeon qui recoulait là pouvait en témoigner- l'auteur pleura en refermant l'étui vide de l'harmonica. Il tira les draps. »[5]

Gisèle Duroc se verra aussi repousser par *l'auteur*. De part son statut de femme mariée, elle n'est certainement pas libre. Dans l'adultère, il est toujours question de trahison. Une qualification que ne voudrait porter ce personnage engagé pour la libération de son pays et qui se refuse d'être l'amant d'une femme blasée, dans une aventure sans lendemain. En effet, Gisèle Duroc est un personnage qui mène une vie jusque là très monotone. Entre son travail avec son mari ; son foyer où elle reçoit, de temps à autre, M. machin pour discuter des futurs prix littéraires ; sa sœur et ses trois ou quatre gosses ; sa maison de compagne en Isère où il ne se passe jamais rien, elle étouffe. Elle trouve, cependant, auprès de cet écrivain algérien cette bouffée d'oxygène qui lui manque tellement et qui la fait sortir de son train-train habituel. Elle est prête à tout abandonner pour lui mais *l'auteur* veut rester brave et digne, lui qui défend une cause juste.

« -Vous avez ouvert la fenêtre, Gisèle. […]

- Et je suis cette fenêtre, Gisèle. […]

Puis il a parlé longtemps :

Vous étouffiez au-dedans, vous étouffiez à l'intérieur. Vous connaissiez l'appartement, vous le connaissiez trop. Il vous ennuyait. C'est par l'ennui que commence la révolte. Alors vous avez ouvert les yeux et la fenêtre. Mais vous n'habitez pas un premier. Ce n'est pas une raison parce qu'on ouvre une fenêtre pour se jeter dans la rue. »[6]

Témoignage assez fidèle de ce *que* pouvaient être les interrogations d'un intellectuel algérien durant la période coloniale et aussi le portrait d'un être très sensible qui est déchiré à la fois par la guerre d'Algérie et par son incapacité à changer son destin, l'auteur s'interroge :

---

[5] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18,1978, p. 76.
[6] . *Ibid.*, pp 102- 103.

« Beaucoup de mes cousins sont morts du typhus en 1942. Pourquoi peu de français sont-ils morts du typhus ? Je ne souhaite la mort de personne. J'interroge, je m'interroge. Le pou n'est-il typique que pour les arabes ? Dites mon Dieu, y-a-t-il un typhus pour les arabes et un typhus pour les Français ? O mon Dieu, la mort est-elle raciste ?[7]

1.2.2. L'humanisme, l'engagement et l'écrivain

Loin de tout mensonge et de toute complaisance lorsqu'il témoigne, c'est tout l'humanisme de Haddad qui est mis en lumière dans ce roman très poétique. Bien que dans tout conflit armé il y ait toujours des pulsions de « mort » qui s'opposent à des pulsions de « vie », dans l'écriture de Haddad, il n'est jamais question de haine. Bien au contraire, on ressent chez lui une attirance naturelle pour les français et la langue française, au point où il fera dire à son personnage : *« Il admire les Français parce qu'ils savent parler. La langue est peut être française. »*[8]

Cela se traduit aussi par le jeu qu'il donne à ses personnages où les histoires d'amour mixtes sont très fréquentes. On déduit de ce fait qu'il n'est pas extrémiste dans son analyse du conflit algérien et qu'il est conscient que des valeurs humaines et universelles existent entre les deux peuples.

Cependant, dans le passage où « le graisseur » perdu, dans le désert, avec son compagnon *Moulay* et où ils se retrouvent rongés par la soif, on assiste à une intervention du narrateur de façon extra diégétique où il rompt l'illusion fictionnelle pour rappeler que derrière la sous-préfecture il y'a un jardin avec un bassin. Le parallélisme que fait l'auteur entre la soif qui ronge les deux personnages et l'eau qui gorge le bassin de la sous-préfecture dénonce de manière très éloquente et très subtile, les disparités existantes entre l'administration coloniale baignant dans le luxe et le peuple algérien menacé dans son existence même, sans pour autant utiliser des qualificatifs chargés de haine pour condamner la situation.

---

[7] . *Ibid.*, p. 51.
[8] . *Ibid.*, p. 54.

« *Le graisseur rumine son idée, buté, décidé. […].Moulay tente de se relever. Il ne s'était pas rendu compte qu'il marchait à quatre pattes. Il y a un jardin avec un bassin derrière la sous-préfecture…*

Alors quoi !

Alors rien. »[9]

Pour cet exemple précisément, Haddad en procédant de la sorte voulait peut être pousser son lectorat majoritairement français à arriver à cette déduction logique qui condamnerait la situation et dans un deuxième effort d'analyse à comprendre la réaction et les positions algériennes vis à vis de l'occupation sans recourir à un vocabulaire traduisant un quelconque ressentiment à l'égard des Français de la métropole. En aucun cas, il ne voudrait creuser davantage le fossé, déjà très marqué par la guerre, entre les deux peuples.

Le sentiment dominant est l'amour. Tous les personnages gravitent autour. Pour aller vite en pourrait former les couples suivants : *Gerda / L'auteur ; Gisèle/L'auteur ; Yaminata/ Moulay ; Kabèche/ Yaminata.* En somme, *Haddad* ne comprend pas la finalité de la guerre. Il refuse qu'il y ait un sentiment si minime qu'il soit de supériorité dans les relations qui unissent les deux peuples. L'homme doit toujours respecter son prochain et en aucun cas céder à la haine. Les passages suivants traduisent cette idée si chère aux yeux de l'auteur.

« *Il ne faut pas tutoyer un homme. Il ne faut jamais tutoyer un homme. Parce qu'ensuite ça va très loin. La torture commence par le tutoiement*. »[10]

« *J'ai vouvoyé, on m'a dit : tu »*[11]

« Je sais l'injure, l'affront, la haine. Je n'ai pas répondu. J'ai regardé le désert. J'ai répondu par le désert. »[12]

C'est cette vision du monde que *Haddad* voudrait communiquer : La guerre est absurde. Le regard noir que portent certains à la vie doit céder la place à une

[9] . *Ibid.*, p. 110.
[10] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle, op- cit,* p. 19.
[11] . *Ibid.*, p. 51.
[12] . loc-cit

vision plus colorée. Cette philosophie de la vie est clairement mise en évidence à travers le personnage *Gerda*. Cette jeune fille représente la nouvelle Allemagne d'après guerre qui s'ouvre vers le monde et toutes ses diversités ethniques. Jamais son passé entaché par une guerre mondiale ne freinera son élan. Ce pays a dépassé ses complexes qui ont fait sa ruine. La relation de Gerda avec *l'auteur* qui est d'origine arabe serait le modèle à suivre et la preuve que l'Allemagne nouvelle a dépassé ce sentiment de supériorité de la race aryenne et qu'elle se tourne désormais davantage vers l'Homme sans regarder la couleur de sa peau, son appartenance ethnique ou sa composante culturelle.

De toute évidence, la position de l'auteur vis à vis de la guerre d'Algérie et en particulier durant la période de parution de ses deux premiers romans est loin de faire l'unanimité. Certains trouvent que son écriture n'est pas assez tranchante et que l'auteur vit un grand paradoxe qu'est la colonisation et de ce déchirement qu'est l'assimilation intellectuelle.

« Que Malek Haddad soit trop accaparé par le thème du déchirement en oubliant de plus en plus celui du combat, c'est justement ce que lui reproche une critique qui ne voit en lui qu'un acteur incapable d'une prise de position sans équivoque »[13]

Pour notre part, nous considérons cette critique un peu sévère à son égard. Nous pensons que cette hésitation de l'auteur à se démarquer s'explique certainement par sa double appartenance culturelle. D'une part, la culture française dont il s'est nourri à l'école dès son jeune âge et qui a fait de lui cet écrivain de talent et par conséquent une grande difficulté à la renier. Aussi, il est très difficile d'effacer d'un revers de la main tous les liens qui se sont formés entre les deux communautés à travers un siècle de cohabitation. D'autre part, ses racines arabo- berbères, éléments fondamentaux de son identité, qui s'enfoncent loin dans l'histoire de son pays, exigent de lui honneur et engagement.

[13] . Doris, Fetscher, *Contre une théorie du déchirement : L'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, in « Littérature maghrébine et littérature mondiale* », Charles Bonn &Arnold Roth (Ed.),Königshausen&Neuman, 1995, p. 58.

D'autres sont encore plus sévères avec l'écrivain, à l'image de Khatibi qui déclare au sujet du héro masculin intellectuel de Haddad: *« Leur narcissisme largement exposé devant la femme européenne n'est qu'une nostalgie de ne pas être français »*[14].

On pourrait également lui faire d'autres reproches tels que: Son penchant pour la culture française, à travers les nombreux écrivains qu'il cite dans le récit tels que *Lautréamont, Hugo, Prévert, camus* ou *Sartre,* pour ne citer que ceux-là. À aucun moment l'auteur ne fait référence aux écrivains algériens ou arabes.

La femme occidentale est décrite comme l'égal de l'homme, jouissant des mêmes droits comme pour dénoncer la condition de la femme algérienne. Cela parait très clair dans le parallèle que dresse Haddad entre *Yaminata* qui subit son destin et se plie à la volonté de son père ou de son amant qui l'oblige à transgresser les traditions et la loi divine en lui faisant l'amour et bientôt un enfant, comme le montre si bien le passage suivant : *« Voici l'idée qui est venue, brusquement, évidente, fragile : " Avoir un enfant. " Avoir un enfant de Yaminata et mettre entre l'araignée et la mouche, l'abeille de l'impossibilité. »*[15] ; et *Gisèle* qui au contraire prend son destin en main, quitte son mari en pleine nuit et part à la rencontre de son amant défiant tout le monde pour affirmer sa volonté personnelle.

La religion Chrétienne est, elle aussi, citée à maintes reprises. À aucun moment, elle n'est considérée de façon dévalorisante, comme une religion de l'ennemi ou s'opposant à l'Islam. L'auteur lui voue un grand respect. Une parole pleine de sagesse et d'enseignements est énoncée à la fin du roman par le père *Michaud* lorsqu'il s'adressa à Gisèle encore enfant :

« Un jour qu'elle s'était griffé tout le visage et ses petites mains, le père Michaud l'aida à sortir des broussailles où étaient tombée. Tout en lui lavant les plaies à la

---

14. Abdelkébir, Khatibi, *Le roman maghrébin*, Smer, Rabat, 1979, p. 70.
15 . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle,* op- cit, p. 96.

fontaine, le vieux fermier lui avait dit ces mots qu'elle ne devait comprendre que trente ans plus tard :

-Nom de Dieu, la Gisou ! Les ronces ça se voit pourtant plus que les mûres… »[16]

D'un autre côté, il est à remarquer que le héros de *Haddad* bien qu'originaire d'Algérie, est exilé en France et particulièrement à Paris, comme c'est le cas dans la plupart de ses romans. De nombreux détails se rapportant à cette ville sont présents dans le récit. Cette volonté affichée de la part de l'auteur à inscrire son univers romanesque dans l'espace Parisien est sans doute une manière à lui d'exprimer une attention particulière à cette ville que l'on ressent très proche de son cœur. Son héros s'habille comme les français, fréquente les bistrots et consomme du rosé comme eux et de plus à une meilleure maitrise de la langue vu qu'il est écrivain. En somme, son profil n'a rien d'Algérien.

Cependant, est-ce un crime d'être sensible à cette culture ? En quoi cela nuirait à la culture Algérienne ? Quel mal y'a t-il à partager des choses avec des Français qui n'ont rien à voir avec le conflit algérien ? Ce roman est aussi la réponse à toutes ces questions. N'est-il pas plus sage dans ce cas de chercher ce qui nous unit que de souligner ce qui nous sépare ? Jean Déjeux évoque la question en parlant des écrivains qui manifestent une certaine affinité à l'égard de la culture française en déclarant :

« Écrivant le français, ils ne font pas allégeance à la France, cela va de soi. Mais, aimant leurs propres cultures, ils sont libres d'aimer la culture française ou celle d'autres pays. Ni aliénation, ni trahison de leurs compatriotes n'en cela. »[17]

Au-delà de ce dilemme cité précédemment, Malek Haddad soulève un problème qui n'est pas des moindres, à savoir : Que peut la littérature ? Bien qu'évoqué de façon assez furtive dans les passages ci-après, il n'en demeure pas moins qu'il soit assez sceptique sur le pouvoir des mots sur l'avenir de l'homme.

---

[16] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle,* op- cit, p. 125.
[17] . Jean, Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française,* Paris, PUF, 1992, p. 3.

« […] Vous y croyez vous à la littérature ! Vous y croyez encore ? Chère amie, cela aurait dû vous passer… »[18].

« Il sait bien qu'aujourd'hui ce ne sont plus les phrases qui arrêtent le bras des assassins »[19]

Malek Haddad refuse que son œuvre soit assimilée à un vulgaire produit de consommation exposé sur un étalage. Cette idée est particulièrement développée dans le passage du chapitre XXIV où il y'a une mise en parallèle entre l'œuvre de « l'auteur » qui sera par la suite retirée de la publication et les produits de consommation du personnage « la dame aux jambes blanches ».

« *- Monsieur, combien coûte-t-il celui-là ?*

-Lequel ?
-" Je t'offrirai une gazelle "
-Voyons, voyons, voyons le catalogue… ah ! voilà sept cents francs, madame…
-(…). La petite côtelette de mouton n'en coûte pas autant. La poire non plus. »[20]

À travers ce personnage, Haddad fait la distinction entre un lecteur consommateur qui est à la recherche d'exotisme ou d'un éventuel divertissement et un lecteur connaisseur qui se soucie aussi bien de la forme de l'écriture que des intentions politiques, philosophiques ou culturelles de l'auteur. Ainsi, Haddad pose le problème de l'esthétique de la réception à travers le personnage *La dame aux jambes blanches* qui trouve que l'accès à la littérature reste très difficile pour les petites bourses. Que dire alors des millions d'algériens qui ne peuvent absolument pas savourer cette forme d'expression algérienne car elle est en langue française. La langue du colonisateur qui maintient un niveau d'analphabétisme très élevé.

En somme, l'auteur place la littérature au sommet des besoins de l'homme moderne et par ce titre il lui offrirait le bonheur suprême : la culture.

[18]. Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle,* op- cit, p.104.

[19] .*Ibid*., p. 28.
[20] . *Ibid.*, p. 117.

Pour clore ce sous-chapitre, nous avons choisi les paroles de Charles Bonn qui, à notre sens, soulignent bien le tragique que vit cet écrivain hors paire :

« Le tragique de Malek Haddad est bien celui de son acculturation d'intellectuel colonisé situé, (...), entre son univers culturel d'écrivain choyé par les milieux littéraires de gauche en France, et ses racines constantinoises. Son œuvre est d'abord l'expression de la mauvaise conscience de l'écrivain qui se sait inutile à la révolution de son pays. Il est aussi celle du déchirement de personnages dépassés par l'Histoire, parce qu'ils en sont les victimes du fait de leur culture française »[21]

1. 2. 3. Le récit enchâssé

Dans le récit enchâssé on retrouve certaines caractéristiques du conte complexe que nous détaillerons plus loin. On remarque toutefois que les personnages évoluent dans un monde que l'auteur situe assez loin par rapport au public auquel est destiné le texte. « *Là-bas, dans le désert* ». Par l'utilisation de l'indicateur de lieu « là-bas », il place le monde de la fabula qui est une alternative crédible du monde réel en opposition direct avec « ici » c'est à dire le monde réel.

Le récit- conte est basé sur un schéma de quête et d'interdits. Le héros « Moulay », sur la demande de sa bien-aimée, part à la recherche d'une gazelle qu'il se doit de ramener vivante. En son absence « Kabeche » qui a la confiance du commandant, demande la main de « Yaminata » et fait pression avec l'aide du lieutenant Masson sur le père de « Yaminata ». Pressentant que son père allait céder, elle décide avec son amant de forcer le destin en transgressant les traditions ancestrales. Elle attend un enfant, elle attend son amant. Mais ce dernier ne viendra jamais car il s'est perdu dans le grand désert.

Par ailleurs, l'espace fictionnel est une oasis paradisiaque perdue au milieu de l'immense désert. C'est le grand Erg oriental avec ses dunes hostiles que rien ne supporte.

---

[21]. Charles, Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Harmattan, Paris, 1985, p. 12.

« Les oiseaux n'en veulent pas. Les gazelles l'évitent. Et les coquilles brisées des œufs d'autruche sont les vestiges d'on ne sait quelle fuite d'apocalypse. Les chameaux sont morts. Les mirages désespérément, se ressemblent. »[22]

Entre lesquelles, et pour bien marquer le contraste, se dressent comme dans tous les contes merveilleux des éléments qui les caractérisent et enchantent le lecteur : un château « *Ksar* » où « *l'eau riait sous les arbres* » et où « *Les grenouilles étaient contentes* ».

S'opposant à l'univers du récit cadre, l'espace qui y est décrit est tout simplement féerique. C'est l'espace de la liberté, de l'étendu, de l'illimité. C'est aussi celui qui va freiner la vitesse de narration du récit cadre. Les séquences narratives se verront alors intercalées d'un récit à un autre vu que les deux récits s'enchevêtrent jusqu'à la fin du roman et vont accrocher le narrataire et lui donner l'illusion de sortir d'un univers à un autre. D'un Paris très monotone, assez peu surprenant à une oasis exotique plongée dans ce sud algérien que l'on ne connaît pas assez et où l'on vit au rythme de la joie et de la gaité.

« Des soudanaises chantaient, Les tourterelles s'appelaient. Les fuseaux violacés des bannières pendaient dans la débauche d'une symphonie verte. Les séguiates roucoulaient. Les murs d'argile émeraude s'enlaçaient à l'infini. Des miniatures de poules couraient dans les chemins de sable rouge. Ce pays est une image »[23]

Le narrataire est préparé à pénétrer ce monde dès le quatrième chapitre : « *Gisèle découvrit cette histoire comme on lave une vitre* »[24]. La narration se fait avec des rythmes de l'oral « *Moulay aimait. Moulay aimait Yaminata. Yaminata aimait. Yaminata aimait Moulay.* »[25] *Par le biais du personnage anonyme « l'auteur » et en n'utilisant que le* verbe *« dire » : « L'auteur disait » « l'auteur disait encore ».*

Un pacte féerique est aussitôt établi avec lui. La fonction esthétique et la fonction de ravissement sont prisent en charge. En sortant de l'univers parisien

---

[22]. *Ibid.*, p. 23.
[23] . *Ibid.*, p. 31.
[24] . *Ibid.* , p. 22.
[25] . Ibid., p. 22.

où se tiennent des meetings politiques hostiles à l'Algérie et où la police dévisage les passants à la recherche de facièces arabes dans le récit cadre, et en parcourant des séquences descriptives de l'oasis, le narrataire se délivre des contingences du réel et se rapproche d'avantage du monde de l'enchantement et de l'émerveillement. Il accepte dès lors de croire à un univers merveilleux, d'entrer dans un monde second. Un monde merveilleux des temps modernes, recréé hors de l'espace et du temps réel, qui prend à parti l'inconscient collectif avec comme toile de fond toute la culture du sud algérien car tout un chacun nourrit l'espoir de vivre un jour une histoire d'amour des plus émouvantes dans le meilleur des mondes.

Outre cela, la psychanalyse des contes par le travail de Bettelheim, apparente les contes aux rêves et aux fantasmes, et traduit sous forme d'images les processus de l'inconscient. Ainsi, quand le personnage « Moulay » qui est d'un âge mûre, s'éprend d'une jeune fille de dix sept ans qui a encore les manières des enfants, et va jusqu'à l'appeler ma fille.

« Une seconde, Moulay imagine Yaminata enceinte. C'est une enfant. Les enfants, font-ils des enfants […] Mais il a dit à Yaminata :

- *Ma fille* [26]

Et la main de Moulay qui caresse l'écharpe rouge et le sein de la princesse bleue. »[27]

C'est la fonction cathartique du conte qui est mise en lumière. Tout ce qui est inhibé, refoulé, dans la vie réelle peut être accepté, toléré ou mis en valeur dans le conte. Jean-Marie Gillig parle, quant à lui, de fonction fantasmatique lorsqu'il déclare « *Le conte traduit d'une manière symbolique les aspirations de l'homme »*[28].

[26] . Ibid., p. 95.
[27] . *Ibid*., p. 97.
[28] . Jean-Marie, Gillig, in www. littecole.free.fr / consulté le 10 juillet 2010

Mais au second degré, il est plutôt question de montrer tout le drame d'un peuple qui vit sous le joug de la colonisation. Un monde tragique où tout espoir est condamné. C'est le récit d'un homme « Moulay » qui se voit écrasé par des forces qui lui sont supérieures :

D'abord, le désert qui est un guet-apens par son immensité. Il est l'espace où évolue le héros dans sa quête de l'objet ici représentant la gazelle vivante. Cet espace rallonge les distances entre « Moulay » et « Yaminata ». Il est à l'origine de son malheur. On pourrait selon le schéma de Greimas accorder la fonction d'opposant au désert. Comme le désert est grand, il est très difficile pour le héros de trouver les gazelles et par conséquent de retrouver sa bien aimée. Le héros subit plus qu'il n'agit sur cet espace. C'est la confrontation de l'infiniment petit avec l'infiniment grand. *« Du haut de la dune Moulay ne découvrit rien que le sommet des autres dunes dans le lointain, à l'infini. »*[29] .

Le désert isole le héros, l'affaibli, et comme s'il voulait accentuer son mal, le pousse à achever son compagnon de route « le graisseur » qui était agonisant avant de l'inciter à se donner la mort dans un dernier effort. *« Moulay retourna contre lui l'arme qui avait libéré le graisseur »*

Ensuite, la France, le pays conquérant qui va déposséder le héros de tous ses biens et le mettre au bas de l'échelle sociale, lui, qui jadis était un noble. *« Moulay, le fils de Ourlgla, un prince ruiné. Son père avait possédé plus de palmiers qu'il n'y a d'illusion dans le cœur d'un poème. »*[30]Face à elle le héros est impuissant et voit son amour menacé par l'homme de main du lieutenant *Masson*, le dénommé « Kabeche ». Celui-ci fait pression sur le père de *Yaminata* pour lui accorder sa main.

Enfin, les traditions. Pour *Haddad*, elles occupent une place suprême dans la société algérienne. Elles régissent la vie sociale et garantissent les droits et les

[29] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, op-cit, p. 108.
[30] . Ibid., p. 22.

devoirs de chacun c'est pourquoi les transgresser, mettrait en péril l'existence même du groupe. Pour lui encore, il y'aurait comme une volonté divine à préserver cette culture héritée car ceci est l'essence même du peuple. Perdre ses traditions c'est perdre son identité. Un peuple qui n'a pas d'identité ne peut prétendre à recouvrer son indépendance. Un châtiment exemplaire est réservé par le divin à quiconque transgresserait ces lois car la survie d'un peuple en dépend. En effet, dans les traditions arabo-musulmanes ou berbères il est interdit d'avoir des relations sexuelles en dehors du mariage. « Moulay », pense forcer le destin et se rapprocher d'avantage de « Yaminata » en lui faisant un enfant. Mais très vite il recevra la damnation suprême : Condamné à errer dans le désert, Il tuera son meilleur ami pour abréger ses souffrances avant de se suicider. Il essayera, d'échapper à son destin mais son destin finira par le rattraper. Pire encore, il laissera derrière lui une jeune fille enceinte, d'un homme qui ne rentrera jamais, face au déshonneur et à l'humiliation qui attend les siens.

« Moulay » est un héros tragique car il est dominé par des forces qui l'écrasent et face auxquelles il reste impuissant. Les rares moments de bonheurs furent très courts. Il essayera de toutes ses forces de changer sa situation mais, hélas, son destin est déjà tracé, son chemin barré, son bonheur avorté. *« Moulay se mesurait à son destin, c'est à dire aux limites de son pouvoir. Il lui fallait voler son bonheur ou ce qu'il croyait tel »*[31]

Par ailleurs, le dénouement du conte n'est pas crédible en réalité et auquel ne croit pas le public même naïf. D'ailleurs, le narrateur intervient de manière « extra-diégétique » pour rompre le pacte féerique et entrer dans un discours philosophique et idéologique.

« On dira ce qu'on voudra, c'était peut-être une vraie gazelle, c'était peut-être une vraie gazelle qui n'était pas vraie […]. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir

[31] . *Ibid.,* p. 90.

m'attraper. Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper… »[32]

L'intérêt est de ce fait ailleurs. On sait bien que les gazelles ne parlent pas, que les enseignements donnés au héros ne pourront changer ni le monde, ni la société. Mais il est certain aussi que le conte permet de mieux supporter le monde tel qu'il est avec ses drames et ses injustices. Il reflète également la société et l'image qu'elle se fait sur ses héros idéalisés, le triomphe de la vertu et des puissances du mal.

1. 2. 4. L'exergue

Le roman s'ouvre par l'exergue «*Ne frappez pas si fort, je n'habite plus là ».*Il est certain que cette phrase, placée au début de l'œuvre, a une signification majeure aux yeux de l'auteur. Censée apporter des éléments de réponse à la curiosité du lecteur, elle ne fait que l'entrainer vers une opacité ou un vide total.

Cependant, le questionnement de l'exergue évoque l'idée de déracinement dans le fait du changement de domicile. Cela a pour conséquences immédiates un contact avec un environnement qui pourrait être des plus hostiles. Qu'il s'agisse de Paris;

« Les rues ferment les bras »[33] *;*

« Paris fait du bruit »[34] *;*

« Dans les rues les trottoirs couraient. C'est la forêt. […] Paris mangeait son monde. »[35] *;*

« Vers Saint-Germain la rafle promenait ses tentacules. »[36]

---

[32] . *Ibid.*, p. 112.
[33] . *Ibid.*, p. 18.
[34] . *Ibid.*, p. 18.
[35] . *Ibid.*, p. 17.
[36] . Ibid., p. 20.

ou du désert, cet espace sans limite qui isole le personnage « Moulay » avant de le pousser à se donner la mort : « *Le Sahara demeure un guet-apens »*[37]. Dans un cas comme dans l'autre la solitude des héros des deux récits est totale et l'espace dans-lequel ils évoluent les isolent pour les rendre plus vulnérables. Tahar Bekri l'a très bien fait remarquer : «*Le héros subit plus qu'il n'agit sur l'espace »*[38].

L'exergue est pressenti comme un avertissement de l'auteur à l'égard de tout lecteur qui essaierait de pénétrer le texte. En s'adressant de la sorte à son lecteur, il se placerait dans un univers impénétrable. Un univers où le « moi »prédomine, où la solitude est le maitre mot. C'est un refus des plus explicite à toute forme de coopération qui pourrait se faire entre un auteur vivant une situation de repli sur soi ou de fuite et un lecteur déterminé à vouloir percer les mystères de cet univers.

1. 2. 5. À qui renvoie le « je » ?

« *Ce que c'est grand le bon dieu. C'est aussi grand que je suis seul. Je vois l'auteur comme une planche… »* Ainsi s'ouvre la roman. Cela représente l'incipit propre aux deux récits et pose d'emblé le problème de l'instance narrative. À qui renvoie le *« je» ?* Est-il le personnage central sans nom *l'auteur* ? Ou est-ce Malek Haddad qui développe une autofiction et s'identifie à son personnage?

Il est très difficile de répondre avec certitude tant l'ambiguïté est grande. Le récit cadre commence par l'emploi du narrateur du *« je »* et l'utilisation du présent de l'indicatif ce qui nous pousse à penser qu'il s'agit d'une narration homo-diégétique. Mais au bout de la troisième ligne du roman, la narration se fait à la troisième personne et le narrateur n'assiste plus aux évènements racontés. Les temps des verbes appartiennent au passé. La narration est de ce fait hétéro-diégétique.

---

[37] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle,* op-cit, p.91.

[38] . Tahar, Bekri, *MALEK HADDAD L'OEUVRE ROMANESQUE pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'harmattan, 1986, p. 60.

Cependant, en nous basant sur les propos de Philippe Lejeune qui dit :

« Il peut parfaitement y avoir identité du narrateur et du personnage principal sans que la première personne soit employée, il peut très bien y avoir identité du narrateur et du personnage principal dans le cas du récit à la troisième personne. » [39]

Et en procédant à l'analyse sémiologique des indices du narrateur, l'instance narrative se précise. Ainsi, peut-on observer un passage particulier du chapitre premier,

« *L'auteur regarda sa montre sans lire l'heure. Il pensa qu'il n'avait plus rien à faire dans ce bureau et se dirigea vers la porte que gardaient des dossiers inutiles. Il jugea ces dossiers inutiles. Il jugeait inutile tout ce qu'il ne comprenait pas. Il ne comprenait pas beaucoup de choses. On lui répétait qu'il était dans la lune. Or il ne comprenait pas la lune .Bien convaincu cependant qu'il n'y avait pas de dossier dans la lune »*[40]

laisse penser que la narration est hétéro-diégétique avec une focalisation interne passant par le personnage « l'auteur ». Dans ce passage le narrateur ne peut savoir que ce que le personnage qui oriente la focalisation sait. Mais Dès le paragraphe suivant on assiste à une réflexion du narrateur qui fait sourire le personnage *« Les morceaux de soleil désœuvré avaient fini dans la corbeille à papier. Du soleil dans une corbeille à papier ! L'auteur sourit. »*[41] la théorie de Philippe Lejeune dans *le pacte autobiographique* se vérifie. Le personnage « *L'auteur* » est le narrateur du récit sans que la première personne ne soit employée. Si dans un deuxième temps on essaierait de réécrire le même chapitre en remplaçant le pronom « il » par « je » la signification du texte n'est pas altérée. L'instance narrative est la même. Roland Barthes dira d'ailleurs à ce sujet :

« Il peut y avoir, par exemple, des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. Comment en décider ? Il suffit de " rewriter " le récit (ou le passage) du il au je : tant que cette opération n'entraine aucune autre altération du discours que le changement

---

[39] . Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique,* Paris, Le seuil, 1975, p. 16.
[40] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, op-cit pp 12-13.
[41] . *Ibid.*, p. 13.

même des pronoms grammaticaux, il est certain que l'on reste dans un système de la personne. » [42]

Outre ces deux voix narratives, le chapitre deux est l'objet d'une narration hétéro-diégétique avec une focalisation externe où le narrateur est omniscient. Il sait tout ce qui se rapporte à l'histoire, ce qui se passe dans la tête de ses personnages. La focalisation se fait par le biais du narrateur.

Dans d'autres passages du roman, la narration est homo-diégétique avec une focalisation qui passe par le personnage tel le passage du chapitre XVIII. Cette voix narrative est utilisé à fin de répondre à une visée communicative différente. On passe d'un discours narratif romanesque où la distanciation est très marquée à un discours politique engagé où le personnage doit assumer pleinement son discours et agir de façon directe et explicite sur son narrataire car l'évènement est capital : la liberté et l'indépendance.

« *Je rentrerai dans Timgad endormie par la Porte de Trajan. Il fera nuit et clair de lune. La neige brillera dessus le mont Chélia. J'irai vers le théâtre antique pour haranguer les songes. Cette fleur orpheline en haut des barricades m'y viendra retrouver. Je saluerai les pierres patientes […] Je dirai : « -Peuple, je t'apporte la bonne graine des violettes qui poussent et pousseront dessus le mont Chélia. Je t'apporte l'enfant recueilli dans les ténèbres de mon doute : je t'offre la gazelle ramenée du désespoir. »*[43]

Par ailleurs, nous avons remarqué qu'à certains niveaux du récit, le narrateur devient intra-diégétique vu que le personnage *l'auteur* se met à raconter l'histoire de *Moulay* et *Yaminata en utilisant le verbe dire tels qu'on le voit dans les exemples suivants : « L'auteur disait », « l'auteur disait encore »*[44]. Dans un autre passage du récit *l'auteur* devient le narrateur du récit encadré en lisant le manuscrit au personnage *Gerda. « L'auteur prend sur sa table de nuit un manuscrit. Il lit. Gerda écoute* »[45]

---

[42] . R.Barthes, W.Kayser, W.C.Booth, Ph.Hamon, *Poétique du récit*, Paris, édition du Seuil, 1977, p. 40.
[43] . Malek, Haddad, op-cit, p. 93.
[44] . *Ibid,* pp 22- 23.
[45] . *Ibid*, p. 40.

En résumé, nous pensons que ce roman, même s'il se caractérise par une dominante hétéro-diégétique, intègre généralement des séquences organisées alternativement par des narrations homo-diégétiques. Une telle variation des voix narratives ne peut témoigner que d'une volonté de l'auteur de sortir d'une écriture romanesque classique et démontre le degré d'influence des écritures de cette époque sur lui. Elle traduit aussi un acte prémédité de brouillage des instances de la part de l'auteur afin de pousser le lecteur à un effort interprétatif.

1. 2. 6. De quelle gazelle s'agit-il ?

Avant de tenter l'analyse du titre et de comprendre son fonctionnement, il nous semble très utile de revenir un peu sur les différents types de titres et leurs fonctions. S.Bokobza affirme au sujet des origines du titre :

« [Titre] vient du latin "titulus", dont les sens étaient multiples : rang, affiche ou étiquette. Utilisé dans ce dernier sens, le titulus servait à faire connaître le nom de l'auteur et la matière traitée dans le " volumen " sans avoir à dérouler celui-ci ».[46]

Avec l'invention de l'imprimerie et la démocratisation du livre, le titre est toujours présent et une pleine page lui est réservée. Cependant, il ne se mettra avec le nom de l'auteur sur la couverture des livres qu'après la révolution. Il est à remarquer aussi qu'à cette époque, les titres sont assez longs, ce qui va entrainer par la suite leurs divisions. On essayera, dans un deuxième temps, de distinguer le nom du livre, le titre, et une deuxième partie explicative, le sous-titre.

Durant la période romantique, le roman est un genre qui domine. Pour rompre avec la titrologie classique, les titres sont écrits dans un style télégraphique. Le même souci de brièveté est gardé au XIXème siècle. Mais cette fois-ci la notion d'esthétisme leur est associée. *S. Bokobza* ajoute à ce sujet : « *Le titre pour fonctionner doit se plier à certaines conditions de brièveté et de rondeur* ».[47] Très vite conscients qu'il est un élément important de chaque énoncé romanesque

[46]. Serge, Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variation sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 19.
[47] . *Ibid.*, p. 22.

et qu'il est le premier lien entre toute œuvre et un lecteur ; auteur, éditeur et typographe combinent leurs efforts afin qu'il remplisse au mieux ses fonctions.

> *« L'auteur et le typographe doivent réunir leurs efforts pour produire une prévention avantageuse. L'un malgré la simplicité et la brièveté qu'il mettra dans la rédaction du titre, doit donner une idée complète autant que possible du contenu de l'ouvrage ; l'autre par l'heureuse combinaison des lettres et l'habile disposition des lignes , doit offrir à l'œil du connaisseur un aspect régulier, exempt de monotonie, et agréablement varié […] . Le savoir faire du compositeur, ou de celui qui dirige dans ce travail, consiste à concevoir ou à exécuter une distribution telle , que les mots que renferment chacune d'elles offrent un sens complet, et y figurent suivant la valeur de leur objet, conservant toutefois une configuration gracieuse : il conciliera ainsi l'utilité du titre avec l'intérêt de l'art* »[48]

Le titrage est une opération qui n'est pas réservée au seul domaine de la littérature. En effet, on imaginerait mal un journaliste présenter son journal à la radio ou à la télévision sans passer par les titres ; ou un peintre exposer ses tableaux dans une galerie d'art sans mettre auprès de chaque œuvre un titre ; ou encore un musicien jouer une partition qui ne porterait de désignation. Ce même souci de mettre un titre à l'objet sémiotique existe dans de nombreux domaines tels : le cinéma, la presse écrite, le sport, les sciences, bref tout ce qui est rapport direct entre un créateur et son public. Le titre est considéré en grande partie comme le fruit d'une pure opération de marketing dans une situation de marché où la dimension sociale demeure une préoccupation majeure. C. Achour et Simone Rezzoug parlent de titre comme emballage car il influe en grande partie sur le choix du consommateur.

Et pour revenir au domaine de la littérature, il est clair que le titre se rattache au texte qui le suit dans la mesure où il y puise sa signification. Il est clair aussi qu'il l'annonce et en détermine le genre. Le lecteur prend très vite conscience s'il s'agit d'un essai, d'un roman ou d'un recueil de poèmes. Faut-il rappeler qu'avant de donner un titre, de nombreuses descriptions de l'œuvre sont possibles bien que l'objet en question possède des propriétés singularisantes ? Mais une fois le titre choisi, il devient, dans un premier temps, le moyen

[48]. Henri, Fournier, *Traité de typographie*, Tours, Mame & Cie, 1854, p. 161.

d'accéder aussitôt au référent et dans un second temps, tel un nom propre qui ne saurait changer, une désignation rigide de l'œuvre.

« *Je t'offrirai une gazelle* » est un titre référentiel car il renvoie déjà à un référent bien qu'il ne soit pas des plus courants en ce sens que dans l'usage on n'offre pas de gazelle. Le titre anticipe un contenu possible puisque les mots qui le composent sont définis par le dictionnaire, renvoient à un sens, font *référence* à un savoir ou à un objet concret. Il l'est d'avantage dans la mesure où sa traduction dans une autre langue peut changer complètement sa signification, contrairement au titre onomastique. On remarque d'emblée qu'il est formé de quatre unités de signification qui pourraient se rassembler en deux couples.

Le premier couple contiendrait les pronoms personnels « je » et « tu ». Indice incontestable de la fonction émotive du langage, le pronom « je » souligne aussi bien la singularité du locuteur, qu'une volonté franche de vouloir assumer son discours et de se démarquer des autres. D'ailleurs, cette démarcation pourrait être synonyme de solitude. Il est aussi le pronom par excellence lorsqu'on fait parler ses sentiments. D'ores et déjà, une idée clé se manifeste : Un discours des plus sérieux, chargé d'émotion.

De quel discours s'agit-il et de quelle émotion est-il question ? Avant de tenter de répondre à ces questions, voyons d'abord, dans quelles perspectives le pronom « tu » est-il utilisé. De nombreux spécialistes se sont penchés sur les fonctions du titre. S'ils ne sont pas arrivés à une dénomination commune, ils ont néanmoins réussi à les délimiter et à déterminer leurs rôles. *L.Hoek*, dans son essai, *Pour une sémiotique du titre,* parle de deux fonctions qu'il nomme : « identificationnelle » ou « référentielle » et « énonciatrice » ; R. Barthes dans, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, les désigne par : « énonciatrice » et « déictique » ; quant à *Claude Duchet* dans son article « *La Fille abandonnée* » et « *La Bête humaine* »: *éléments de titrologie romanesque*, décompose en trois les fonctions du titre : « référentielle »,

« poétique » et « conative ». C'est cette dernière qui est visée par l'utilisation du pronom « tu ». Le lecteur est directement interpellé. On voudrait stimuler sa curiosité et le pousser à un effort interprétatif.

Pris ensemble, les deux pronoms personnels traduisent le dialogue développé dans l'œuvre entre deux partenaires liés forcement par une grande complicité d'où le tutoiement. Dans un deuxième temps, il pourrait s'agir des deux éléments de la communication littéraire à savoir l'auteur s'adressant à son lecteur.

Le second couple regrouperait le verbe « offrir » et le nom « gazelle ». Offrir, est la marque indubitable d'une formidable bonté et d'un réel désir d'aller vers l'autre de la part de celui qui accompli cette action. Il y' a le souci de chercher à rendre heureux autre que soi. Le moi n'est plus une préoccupation majeure, et se voit relégué au second plan. Le temps du verbe exprime la projection d'une telle action dans le futur car seul l'avenir est important. Le sens premier de « gazelle » est lié à cet animal gracieux et fin qui peuple les grands espaces du sud. Il s'apparente symboliquement dans la culture arabe, à la femme désirée, adorée, aimée mais surtout cachée. À laquelle on fait allusion par un jeu de mots subtiles mais jamais ouvertement.

Voici donc ces unités de signification prises indépendamment les unes des autres. Mais quelles significations donneront-elles en composant le frontispice ?

Le sens liminaire du titre est une promesse faite par le personnage *Moulay* à sa bien aimée *Yaminata.* Celle-ci lui demande de lui ramener une gazelle vivante à sa prochaine visite et *Moulay* le lui promet.

« - O Si Moulay, la prochaine fois, quand tu reviendras, je voudrai que tu me rapportes une gazelle, une gazelle vivante. (…) -Je t'offrirai une gazelle, avait dit Moulay. » [49].

[49] . Malek, Haddad, *Je t'offrirai une gazelle,* op-cit, p. 25.

Mais très vite le sens de « gazelle » va prendre, à travers un monologue intérieur de *l'auteur*, une connotation politique. Elle est associée à la liberté et à l'espoir de recouvrer l'indépendance. *L'auteur* se proclame le guide de son peuple qui est composé essentiellement de fellah, c'est à dire de prolétaires asservis, auxquels, il voudrait rendre respect et dignité. *« Sur les dalles romaines le cortège des fellah s'avancera pour reconnaître son enfant. Tous les fellah seront des princes.»*[50]

Il se considère dès lors comme l'élu, celui qui est choisi par le bon Dieu pour chasser la *hyène*, cet animal qui représente symboliquement la France. Dans le passage suivant l'auteur fait allusion au berceau de la révolution lorsqu'il évoque Timgad et pousse le lecteur à réfléchir à tous les symboles utilisés. « La gazelle » est associée à l'éveil d'un homme qui croit à la liberté de son pays et à la légitimité du combat. *« Je rentrerai par la porte de Trajan, et j'ai choisi Timgad la veilleuse. (…) La hyène sortira par la porte de Trajan. (…) Regardez la gazelle que le bon dieu m'offrit. »*[51]

1.3. Entre la langue de l'autre et l'expression de soi

Le public dont il est question est d'abord français comme nous l'avons signalé précédemment, car à cette époque précise le lectorat algérien était très minime et se réduisait à un nombre très restreint de personnes instruites ayant fait des études secondaires ou universitaires. À de nombreuses reprises, l'auteur utilise des mots ou expressions en langue arabe qu'il traduira aussitôt pour éviter toute dérive interprétative.

« Elle disait à Moulay : - Si Moulay…mon seigneur.

[50] . Ibid., p.93.
[51] . loc-cit.

Moulay lui disait : - Benti…ma fille »[52]

« Dune O'hanet en arabe : la délaissée… »[53]

« Le vent du soir, Rih-el-bhar, le vent de la mer, est venu jusque-là. »[54]

« Puis elle a dit à l'instant du miracle :

-Je t'aime.

En arabe, c'est un verbe qui dépasse l'idée »[55]

Dans d'autres passages, il utilise des images empruntées toujours à l'arabe dialectal mais pour un tout autre but.

« Le camion était petit. Pourtant, roue après roue, il aurait raison du sahara. Il était petit comme une boite d'allumettes. » [56]

« Le lieutenant Masson regardait avec ses oreilles »[57]

Il est certain que cette situation est loin d'être agréable pour un écrivain engagé. Écrire dans la langue de l'ennemi et ne pas maitriser sa langue maternelle pour pouvoir l'utiliser comme instrument de combat l'attriste beaucoup car il est conscient que chaque révolution a besoin de ses hommes pour l'inscrire à jamais dans l'Histoire. Il aurait voulu que ce soit dans sa langue maternelle, lui qui se dit toujours être en exil dans la langue française. Ce qui lui a valu d'ailleurs des critiques assez sévères. Jacqueline Arnaud fait partie de ces critiques et dira à son sujet :

« Avec Malek Haddad le sentiment d'exil dans la langue française aboutit à un usage quasi-pathologique de la langue. (…). Ce qui frappe le plus, c'est qu'Haddad

---

[52] - Malek, Haddad, op-cit, p. 32.
[53] - Ibid., p. 23.
[54] . *Ibid*., p. 95.
[55] . *Ibid.*, p. 97.
[56] . *Ibid*., p. 31.
[57] . *Ibid*., p. 32.

semble tourner en rond dans la langue française, jamais vraiment appropriée, jamais tout à fait adéquate. »[58]

D'un autre côté, ce choix délibéré de l'auteur à utiliser des formules prises à l'arabe dialectal, forcement, car il ne maitrise pas l'arabe classique, traduit d'une façon assez singulière son désir de marquer de son empreinte purement algérienne cette écriture et de la distinguer des traditions esthétiques françaises. Cela va de soi pour quelqu'un qui voudrait s'affirmer. Le temps de l'imitation est consommé. On ne veut plus prouver aux français qu'on est de bons élèves, capables d'écrire comme eux, c'est à dire en ayant comme référence les grands auteurs classiques tels que : Balzac, Hugo ou Flaubert. Bien que la langue soit française, on voudrait que l'expression soit algérienne. On est plutôt dans l'ère de l'affirmation de soi et du combat. À défaut d'être à cent pour cent arabe, l'écriture est parsemée de termes qui signaleraient l'identité et la culture algérienne. « *Les écrivains veulent traduire une pensée spécifiquement algérienne. (...) cette pensée aurait trouvé la plénitude de son expression si elle avait été véhiculé par un langage et une écriture arabe »*[59]

La guerre a éclatée, certains sont convaincus de la nécessité de l'action et de la libération du pays. D'autres sont encore hésitants. Aussi, les codes qui jadis structuraient l'écriture romanesque éclatent. La linéarité qui caractérisait le roman classique disparaît, cédant la place à une écriture plus fragmentée reflétant cette hésitation et cette déchirure profonde de l'écrivain algérien. L'écriture n'est plus ce modèle que l'on voudrait calquer. Il y a une volonté délibérée de transgression et de remise en cause de l'étiquette générique. Elle est l'expression authentique, singulière, et surtout relâchée ; tournée vers le future. Et c'est à juste titre qu'il y ait absence totale de toute classification ayant rapport avec le genre sur la page de titre de l'ouvrage.

[58] - Jacqueline, Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française*, Publisud, Paris, 1986, p 110
[59] . Malek, Haddad, cité par Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, OPU, Paris, 1982, p. 10.

Aussi, l’utilisation de l’arabe dialectal qui est la langue maternelle de l’auteur nous pousse à penser qu’il y a une réelle volonté de sa part à promouvoir sa culture et à l’assumer pleinement. *« Au problématique acheteur elles offraient ces lézards nommés « tob » dont ici l’on mange la queue. »*[60]

De plus, comme il y a contact de deux cultures différentes, il y’a forcement risque d’acculturation. Le rapport de force n’est sûrement pas du coté algérien. Alors conscient du risque que pourrait engendrer une telle situation, il décide d’assumer le rôle de gardien de tout l’héritage culturel et littéraire de son pays. L’auteur déclare : *« Je suis le survivant des morts, je suis le témoin de l’amour (...). Rien ne peut disparaître » de ce qu’ « ’on appelle folklore ».*[61]

[60] - Malek, Haddad, *Je t’offrirai une gazelle*, op-cit, p. 32.

[61] . Ibid., p. 24.

Chapitre 2

Pour une analyse du tragique

2. 1. Le tragique comme concept d'histoire littéraire

De tous les genres théâtraux, la tragédie reste de loin la manifestation la plus visible et sans doute la plus originelle du « tragique ». Souvent, on a du mal à discerner le genre du registre qui lui est superposé. Dès lors, et pour mieux saisir le concept du tragique, une investigation plus approfondie nous conduit forcément vers un retour aux sources de la tragédie et à l'analyse de ses mécanismes. De la tragédie grecque à la tragédie classique française et en passant par celle dite Élisabéthaine, nous essayerons de cerner tous les points importants qui constituent la particularité de chacune.

Conscient que l'étude que nous faisons du concept d'histoire littéraire n'est pas exhaustive, et que la catégorie du tragique ne se limite pas à la tragédie qui n'en est qu'une des modalités d'expression, nous avons réservé le dernier chapitre de notre mémoire à l'analyse du tragique dans l'écriture romanesque.

2. 1. 1. La tragédie antique

Dès 534 avant notre ère, les dramaturges grecs et durant une période de quatre vingt ans vont donner vie à de nombreuses pièces dont il ne restera aujourd'hui qu'un nombre assez restreint. L'une des premières conservées s'intitule *les Perses*. Elle fut créée par Eschyle en 472 avant J-C, non pas à la gloire de la Grèce qui réussit à repousser les assaillants Perses sous le commandement de Salamine, deux ans auparavant, mais pour montrer la douleur des vaincus. De l'ensemble des tragédies produites dans cet intervalle, ne sont connues dans leurs intégralités qu'une trentaine de pièces : sept d'Eschyle, autant de Sophocle, et dix sept d'Euripide. Ce nombre parait dérisoire lorsqu'on sait que chacun des auteurs en compte plus d'une centaine à son actif.

Chaque année, durant les grandes fêtes religieuses Dionysies, les dramaturges participent à des concours avec trois tragédies formant une même œuvre. Cette recherche de la tragédie parfaite est en l'honneur de Dionysos (dieu

du vin, du théâtre et de la tragédie). L'importance de célébrer ce culte a des racines profondes qui sont à chercher non seulement dans les milieux religieux mais dans celui plus culturel et sociopolitique.

« Durant les Dionysies toutes activités de la ville s'arrêtaient, et les citoyens étaient tous invités à collaborer à l'évènement. Telle était la nécessité de cohésion sociale, les procédures légales étaient interrompues pendant que les prisonniers étaient temporairement libérés. C'est dire l'importance que les Athéniens accordaient à ces fêtes liturgiques »[62].

La pièce était jouée dans un théâtre en plein air qui est situé sur une colline naturelle où étaient aménagés des gradins en demi-cercle. Les spectateurs dominaient un espace circulaire dit « orchestra » où se dressait un autel de Dionysos. Ce dernier servait aux offrandes et aux sacrifices. De nombreux spécialistes rapprochaient l'origine du nom tragédie aux victimes animales « boucs », offertes en sacrifice au Dieu Dionysos lors de la cérémonie d'ouverture des représentations tragiques.

Dans l'orchestre, un « chœur » formé de douze à quinze personnes, accompagnés par un joueur de flute chantaient, dansaient et commentaient les actions des personnages au nombre de trois qui se tenaient sur la scène. Le spectacle est une alternance de parties lyriques chantées par le chœur et de parties dialoguées jouées par les acteurs.

Par ailleurs, la définition de la tragédie que donne Aristote dans sa *Poétique* est sans doute le texte de référence qui reste continuellement sujet à des commentaires et autres interprétations. Elle demeure le point de départ obligé de toute réflexion sur le tragique :

« *La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par*

[62] - http:// fr.wikipedia.org/wiki/Dionysies

des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entre mise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »[63]

Il est clair qu'Aristote par cette définition distingue clairement le genre dramatique du genre narratif, en ce sens que la tragédie, fidèle au principe de la « mimésis » vise à mettre en action des personnages en chaire et en os, contrairement au roman où les personnages sont des êtres de papier. Pour lui encore, le spectacle obéit à des rites précis d'écriture versifiée et de représentation avec l'utilisation de : masques, costumes, chants et danses. G. Hoffman le rappelle clairement en déclarant :

« La tragédie grecque peut être définie esthétiquement par l'alternance constitutive du chanté/ dansé et du parlé, par la conjonction du lyrique/ chorégraphique et du dramatique. »[64]

En somme, le tragique ne réside pas dans l'objet lui-même, mais dans la perception de cet objet, et cette perception est conditionnée par la mise en forme dans le récit et la présentation de ce même objet. Tout dépend, en définitif, du génie du dramaturge à présenter les choses de façon à produire le meilleur effet sur le spectateur. Marc Escola souligne bien cette hypothèse :

« Le prédicat de " tragique " nomme moins une qualité intrinsèque de l'événement qu'une façon de le percevoir ou de le configurer par sa mise en récit. »[65]

D'un autre coté, la tragédie à pour fonction selon toujours le même Aristote « La Catharsis » que nous analyseront de façon plus détaillée ultérieurement. Elle est définie comme étant la purgation de toute passion dévastatrice. Elle participe activement à « *une libération purificatrice et régénératrice de l'individu »*[66]. En effet, en représentant la pitié et la terreur, la tragédie réalise une épuration (catharsis) de ce genre d'émotions. Marc Escola

[63] . Aristote, *Poétique*, 1449 b 25 ; trad. M. Magnien, livre de poche, 1990.
[64] . G. Hoffman, *Œdipe Roi*, coll. » Études littéraires », Paris, PUF ; 1990, p. 42.
[65] . Marc, Escola, *Le Tragique*, Flammarion, Malesherbes, 2002, p. 12.
[66] . Jean-Marie, Thomasseau, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1985, p. 26.

définit la catharsis ainsi : *« La catharsis réside dans cette faculté paradoxale, propre au spectacle tragique, de transformer des sentiments désagréables en plaisir »*[67]

En conclusion, nous dirons que la tragédie met en scène des personnages divins, royaux ou nobles face à un destin qui les dépassent et les écrasent. Le héros tragique commet toujours une erreur fatale qui le fait basculer dans l'infortune et exposer aux funestes débordements des coups du ciel.

2. 1. 2. La tragédie classique

« *Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement* » dit Boileau. Telle est la ligne directrice de cette période dite classique. On cherche le mot juste, la phrase claire et bien rythmée. Cette maitrise est soutenue par la présence de règles et l'imitation des grands écrivains de la culture antique. À l'instar de *La Poétique,* la dramaturgie classique déduit ses règles de l'effet à produire sur le spectateur. Cet effet ne pouvait avoir lieu sans une bonne organisation des spectacles.

Des salles permanentes furent édifiées sous le règne de Louis XIII permettant ainsi aux différentes troupes de perfectionner leur art et à certaines de se spécialiser dans les représentations tragiques. Très loin du model grec dans leur conception, les salles sont élaborées de manière à renforcer l'illusion dramatique. Dans cet univers clos, le public a le sentiment de se transformer en voyeur derrière un quatrième mur invisible.

Il est certain que tous ces efforts d'ordre technique ne sont fournis que dans l'espoir de donner une seconde vie à la tragédie qui a connu une dérive spectaculaire au moyen âge et à la renaissance. Les « Doctes » élaborèrent une sorte de théorie du genre tragique en formulant des règles, des préceptes d'ordre esthétique qui seront appliqués par les dramaturges. De nouvelles idées, et des réflexions intenses alimentèrent des débats chauds autour des recommandations

[67] . Marc, Escola, *Le Tragique*, op-cit , p. 228.

qu'Aristote avait formulées dans sa *Poétique* et que Dominique Bertrand résume ainsi :

« La tragédie sur le patron antique se définit d'abord par le choix de ses personnages qui sont nécessairement des roi et des héros, autrement dit des hommes dont le rang instaure une distance avec le spectateur, renforcée par l'éloignement temporel. Les personnages illustres de la tragédie appelle à la représentation de situation extraordinaire où le destin des individus se confond avec celui de la cité et revêt une valeur d'exemplarité universelle. Le cas d'exception mis en scène dans la tragédie offre un miroir de la condition de l'homme, créature fragile accablée par le destin et au prises avec l'histoire. »[68]

Pour aller vite, voici énoncée, ci-après, la règle des trois unités qui dominent la tragédie classique :

- Unité d'action : des trois unités, elle est la moins controversée. Elle stipule que l'intérêt doit être centré sur une seule intrigue, dépouillée de tout épisode secondaire. Cette règle a pour corollaire l'unité de ton : le dramaturge évite tout mélange des genres, d'où l'absence d'intermèdes comiques dans la tragédie.
- Unité de lieu : l'action doit se dérouler dans un lieu unique. Il s'agit de la règle d'unité la plus difficile à respecter et, parfois, les auteurs la déjouent en étendant le cadre de l'action à une ville entière.
- Unité de temps : l'action doit se dérouler en un jour, en 24 heures, certains ajoutent du lever au coucher du soleil. Des 3 unités, celle-ci est, sans conteste, la plus invraisemblable et, par conséquent, la plus controversée.

À cela s'ajoute les règles de la vraisemblance et de la bienséance. En effet, selon le principe de la *mimésis,* le spectateur ne doit en aucun cas éprouver une quelconque résistance à vivre le spectacle. Tout ce qui est trop extraordinaire, invraisemblable, irrationnel, ou merveilleux est écarté. Le public ne doit pas non plus être choqué. Sont exclus de la tragédie tout réalisme vulgaire, tout mot

[68] . Dominique, Bertrand, Lire le théâtre classique, cité par Claude, Puzin*, La Tragédie et le tragique*, Nathan, Saint-Germain-du-Puy, 2000, p. 25.

familier. On privilégie l'usage de la litote et de la périphrase. Le respect des bienséances va plus loin encore puisqu'il interdit que le sang soit versé sur scène. Sont donc prohibés la représentation de combats, de duels, de viol, de torture et de suicides. Il est à remarquer aussi que toutes ces règles et exigences ne sont nées que d'un souci prononcé de travailler essentiellement sur les idées de concentration et de simplification.

Par ailleurs, si les dramaturges grecs cherchaient à exciter la compassion et la terreur qui sont les véritables effets de la tragédie, c'est le pathétique qui domine dans la tragédie classique, avec le spectacle douloureux du malheur des héros et les accents déchirants de leurs plaintes. George Forestier insiste bien sur le sujet en déclarant très clairement : *« Il n'est pas d'autre appréhension du tragique au XVIIe siècle, qu'une quête du pathétique absolu »* [69] et il ajoute concernant les deux dramaturges d'exception, Racine et Corneille qui ont marqué cette page de l'histoire littéraire :

> *« Les dramaturgies de Racine et Corneille diffèrent seulement sur les moyens de produire ce pathétique- et qu'il n'ya donc pas de sens, sinon proprement esthétique, à confronter leur tragique respectif. Tous deux élaborent leurs sujets selon le principe de la cause finale :" Le sujet est constitué par le seul dénouement , envisagé paradoxalement comme le point de départ situé à la fin, impliquant que l'action soit construite à rebours" »*

2. 1. 3. Le drame élisabéthain

Élisabeth 1re monta sur le trône en 1558. Durant son règne, des dramaturges encore très influencés par le théâtre du moyen âge commencèrent à imiter *Sénèque* pour donner vie aux premières tragédies anglaises.

Sans rapport direct avec le théâtre, dans ses utilisations liminaires, le terme « *tragedy* » qualifiait généralement l'histoire d'un personnage illustre qui connut la gloire et qui jour après jour va sombrer vers une fin misérable. Le terme va

[69] . Georges Forestier, *Un art de l'éblouissement*, cité par Marc, Escola, *Le tragique,* Flammarion, Malesherbes, 2002, p. 36.

ensuite qualifier un théâtre violent et souvent désespéré. Il exprimera par la suite comme le précise Jean- Marie Thomasseau :

« Le poids excessif des misères, des tribulations et des inquiétudes de tous. Ainsi, dans la tradition des danses macabres, l'expression du tragique eut, de plus en plus, partie liée avec la mort.»[70]

On essaya en vain de légiférer l'art de la mort. Les tentatives de Sir P. Sydney à élaborer une poétique du genre s'avèrent un échec. La tragédie élisabéthaine échappa aux préceptes d'Aristote et à tout puritanisme autoritaire.

Le ton est à la démesure. Une esthétique très libre caractérise les pièces, où le tragique se mêle volontiers au comique.

« *Cette liberté de construction, qui touche aussi les structures temporelles du drame, leur donne un rythme particulier et une épaisseur toute romanesque. Alors que la tragédie française s'évertuer à construire une exposition, un nœud, un dénouement en vingt-quatre heures en tranchant au rasoir dans un temps historique réaménagé, on trouve dans les drames Shakespériens, qui ne trouvent aucune contrainte en ce domaine, des approximations, des longueurs, du temps poétique, du temps précipité qui fait bouler le passé sur le présent(…) qui ouvre des perspective sur le rêve et l'avenir. »*[71]

Un personnage grotesque, le clown ou le bouffon, qui remplaça le chœur de l'antiquité, investit la scène et renforça le rapport avec un public très populaire. Ce dernier était très bruyant et réagissait aux différentes phases de la pièce.

Il est à rappeler aussi que le public assiste au spectacle debout dans l'arène et entoure sur trois côtés les acteurs. Pour garantir la qualité du spectacle, les acteurs perfectionnent leur savoir faire en matière de chant, de danse et développent leur qualité physique. Les pièces sont tout le temps matière à des rectifications, ce qui n'est pas sans conséquence sur la qualité littéraire de l'œuvre.

---

[70] . Jean- Marie, Thomasseau, op-cit, p. 62.

[71] . *Ibid*, p. 66.

Des thèmes comme : vengeance, crimes, tortures, histoire et folie sont de plus en plus récurrents car ils traduisent une véritable attente de la part d'un public qui refuse tout conformisme religieux ou esthétique. Il est vrai aussi que ces thèmes reflètent au mieux l'instabilité profonde de la société anglaise, les intrigues et les luttes acharnés pour le pouvoir, les crimes des rois et les rivalités féroces, tant au sein de l'aristocratie que de la bourgeoisie.

De tous les dramaturges de l'époque élisabéthaine, *Shakespear* est sans aucun doute celui qui est le plus fécond et le plus ingénieux. Multipliant les intrigues dans une même pièce, afin de mettre en parallèle des destins des personnages ; mélangeant les tons ; traitant l'histoire « *dépouillée de toute mythologie, montré à l'état pur* »[72] pour innerver la tragédie ; il est l'auteur de pièces inscrites à jamais dans la culture anglaise telles que : *Roméo et Juliette*(1595), *Hamlet*(1601), *Othello*(1603), etc. Il est l'auteur d'une rénovation dans le traitement de la notion de fatalité. *J-M.Domenach* rend-compte du mérite du poète sur la tragédie élisabéthaine en déclarant :

« Avec Shakespeare, le tragique secoue l'encombrante et vétuste fatalité. Le mal y apparait pour la première fois sous sa forme moderne, qui est (…) la politique(…) ; les hommes(…) y nourrissent un destin fait de mensonges, de violences et de meurtres, ce que nos contemporains appelleront l'histoire. »[73]

Le 2 septembre 1642, sur un ukase du parlement à dominance puritaine, toute représentation fut interdite marquant ainsi la fin du brillant essor du drame élisabéthain. Jean-Marie Thomasseau dira à propos de cette période :

« Cette période riche d'un millier d'œuvres, qui toutes, dans une esthétique du discontinu, mêlent les aspects sensuels, et intellectuels du langage, restituent une psychologie heurtée alternant grandeurs et faiblesses et affirment le plus souvent les prérogatives d'un moi aristocratique repoussant toujours plus avant les limites du licite. »[74]

---

72. J. Kott, cité par Jean-Marie, Thomasseau, *Drame et Tragédie*, Paris, hachette, 1995, p. 65.
73. J-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 63.
74. Jean- Marie, Thomasseau, op-cit, p. 63.

2. 2. Le tragique comme concept philosophique

Les philosophes depuis Schelling, de quelque école de pensée qu'ils soient, ont théorisé le tragique comme un trait constitutif du monde. De nombreuses réflexions ont été menées afin de tracer les contours de cette notion qui tarde à être défini. Nous essayerons à travers Schelling, Hegel, Nietzsche, schopenhauer ou Paul Ricoeur de définir le tragique comme concept philosophique.

Pourquoi considérer le tragique comme concept philosophique ? Il est clair qu'on a tendance à assimiler le tragique à un « phénomène » existentiel en ce sens que les questions de finitude, culpabilité, faute, fatalité et liberté sont au centre de toute réflexion sur le tragique. Il est de ce fait naturel de se tourner vers la philosophie pour voir quelle dimension donner au destin et quelle est cette liberté auxquels renvoie le sentiment du tragique ?

2. 2. 1. Tragique et dialectique chez Schelling

C'est l'écrit de jeunesse de Schelling : *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* publié en1795 que l'on reconnait comme la première utilisation du tragique en tant que notion philosophique.

« C'est en laissant son héros lutter contre la puissance supérieur du destin que la tragédie grecque reconnaissait la liberté humaine [...]. Ce fut une grande idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtiment même pour un crime inévitable, manifester ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté. »[75]

Selon Peter Szondi, le phénomène du tragique y est décrit dans les termes d'un paradoxe qui est *« au fondement de toute réflexion philosophique sur le problème du tragique »*[76]. Le paradoxe tient dans le fait qu'il y ait un conflit entre la liberté et la nécessité en tant que « puissance objective ».

[75] . Schelling, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* {1795} ; texte XVII.

[76] . Peter, Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* {1974},Paris, Minuit, 1975, cité par Marc, Escola, op-cit ; p. 22.

Schelling ne manquera pas de préciser la nature du conflit dont il est question : *« conflit qui se termine, non par la défaite de l'un ou de l'autre, mais parce que tous les deux, à la fois vainqueurs et vaincus, apparaissent dans l'indifférence parfaite ».* [77] L'action tragique est donc pensée dialectiquement comme rétablissement de l'indifférence dans le conflit. Il est tout à fait clair pour Schelling que le tragique, du moins dans l'étude qu'il a faite par rapport à la tragédie d'*Œdipe roi,* ne s'attache plus à l'effet de la tragédie mais plutôt, le définit comme dialectique.

La dialectique dont il est question dans la tragédie grecque est difficilement supportable dans la mesure où le héros tragique, amené par la force de la fatalité à devenir un criminel, va lutter pour échapper à cette fatalité, mais va succomber inéluctablement et être sévèrement puni pour une faute dont il n'a pas l'entière responsabilité.

Ce que Schelling nomme « la nécessité » est en réalité ce « destin » tragique qui cerne le personnage et l'empêche de lui échapper. Il écrase de tout son poids le héros qui aura espéré jusqu'au bout une autre issue. Cet homme dont l'espoir est immense mais dont le salut est inévitable. C'est donc le conflit de la liberté et de la nécessité en tant que force objective.

2. 2. 2. Le tragique selon Hegel

Hegel est partisan de l'idéalisme absolu. Son ambition est de concilier la pensée et la réalité, l'universel et le particulier, sous les auspices d'une logique : La dialectique. Dans sa philosophie, le tragique continue d'être interprété dans un esprit de dialectique mais avec une vision d'ensemble de l'existence humaine. C'est en effet une approche assez différente de celle de Schelling, en ce sens où une situation n'est considérée comme tragique que si elle met en opposition directe le principe de l'individuation à celui de totalité.

[77] . Schelling, *Philosophie der Kunst*{1859}, cité par Marc, Escola, op-cit, p. 23.

Selon Marc Escola, le travail qu'à effectué Hegel sur la tragédie grecque est dans le but de mettre en évidence la contradiction de la condition humaine et la surmonter ensuite au prix d'une totalisation inouïe.

La tragédie laisse entrevoir *« la justice éternelle qui, dans sa domination absolue, brise la justice relative des fins et des passions exclusives »*[78] . Elle laisse entrevoir également l'existence de forces cachées, ingérables, qui pousseraient le héros tragique dans son action à effectuer un choix qui se retournera contre lui-même et le plongent dans la douleur et vers une fin promise, sans espoir aucun de lui échapper.

C'est ainsi que « l'opposition de l'universel et du particulier peut bien être réparé par le châtiment ou la sanction : Pour Hegel le tragique et la dialectique coïncident, et le concept de « moralité absolue » tient dans cette identité du particulier et de l'universel "gagnée" dialectiquement dans la rencontre du destin ».

2. 2. 3. La joie tragique chez Nietzsche

En réaction aux écrits de Schopenhauer et en particulier « Le monde comme volonté et comme représentation », qui manifestement traduisent une philosophie des plus pessimistes et une vision des plus sombres de la vie ; où l'homme est sujet à une souffrance quotidienne, devant lutter tout au long de son existence contre des désirs pernicieux qui s'expriment en lui par le biais d'une volonté universelle et immuable ; Nietzsche considère ce pessimisme comme un stimulant à la vie et déclare le héros tragique joyeux . Cette idée est clairement exposée dans le passage suivant :

« *L'affirmation de la vie même dans ses problèmes les plus étranges et les plus ardus ; la volonté de vie, se réjouissant de faire le sacrifice de ses types les plus élevés, au bénéfice de son propre caractère inépuisable- c'est ce que j'ai appelé le dionysien, c'est en cela que j'ai cru reconnaitre le fil conducteur qui mène à la psychologie du poète tragique. Non pour se débarrasser de la crainte et de la pitié, non pour se purifier*

[78] . Hegel, cité par Marc, Escola, op-cit, p. 139.

d'une passion dangereuse par sa décharge véhémente - c'est ainsi que l'a entendu Aristote - mais pour personnifier soi-même, au dessus de la crainte et de la pitié, l'éternelle joie du devenir, - cette joie qui porte encore en elle la joie de l'anéantissement. »[79]

Nietzsche associe la sagesse du *Silène* au héos tragique. En effet, dans sa quête de liberté et de vérité sur les raisons de sa souffrance sur terre, l'homme prend conscience de sa condition et de son impuissance à changer son destin. Le sage *Silène*, compagnon du dieu Dionysos fît cette terrible révélation au roi *Midas* qui le pourchassait :

« *Malheureuse race d'éphémères, fils du hasard et de la peine, pourquoi m'obliges-tu à dire des paroles qui ne te profiteront guère ? La meilleure chose au monde est hors de ta portée : ne pas être né, n'être pas, n'être rien. En second lieu, ce qui vaudrait le mieux pour toi c'est de mourir bientôt. »*[80]

En effet, ce constat est terrible. Le malheur de l'homme est lié à son existence. Son salut est dans sa mort. Son pêché originel est contenu dans sa naissance. L'individuation de l'homme le coupe de la vie, de l'univers dans sa totalité. Etre c'est être séparé de la vie, être pour périr. Mieux aurait valut ne pas naître.

Comment l'homme peut-il, alors, supporter la vie en sachant son avenir condamné ?

Pour Nietzsche, la délivrance viendrait de l'art, dans la mesure où il permet à l'homme de mieux supporter son malheur et à la vie de le reconquérir. Il est à considérer également, comme un effort de l'humanité à accepter les réalités sanglantes de la vie. L'art lui permet de se réconcilier avec le tout originaire et dans le même temps de prendre conscience et de supporter cette vision tragique de la vie.

Le dieu *Apollon* était considéré, avant la publication de l'œuvre révolutionnaire et très polémique de Nietzsche « *La Naissance de la tragédie* »,

---

[79] . Friedrich, Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, cité par Marc, Escola, op- cit, pp. 129 130.
[80] . Vielle légende citée par Marc, Escola, op-cit, p. 130.

comme la source d'inspiration du génie grec. Il est le symbole de la perfection et de l'équilibre des formes classiques chez Hegel et renvoie au calme et à la sérénité des dieux que ne trouble pas encore le tourment intérieur de la subjectivité romantique chez Schopenhauer, qui pense aussi qu'*Apollon* représente la beauté surhumaine de l'idéal.

Avec Nietzsche, cette vision a connu un changement radical, dans la mesure où il associe à *Apollon* le dieu de la démesure *Dionysos*. Jacques Darriulat lui reconnait cet apport en déclarant :

« Nietzsche détruisait l'idéal classicisant de l'hellénisme allemand : si l'esthétique apollinienne reprenait les caractéristiques du Beau (perfection formelle, proportion et équilibre), l'esthétique dionysiaque faisait apparaître, au sein de la Grèce classique, les caractéristiques romantiques du Sublime : extase, ivresse, dépassement, irrationalité, démesure »[81]

Pour les tenants du classicisme, la tragédie est le refoulement, et non l'expression de la démesure (Hubris). Quiconque transgresserait une loi verra les foudres du ciel le rattraper avant de s'abattre sur lui. Il est sévèrement châtié par la transcendance.

L'interprétation de Nietzsche est totalement à l'opposé. Pour lui, la démesure n'est pas considérée comme une faute qu'il faut expier, mais au contraire la vérité terrible de notre condition : Le surhumain. Il s'oppose aussi aux romantiques pour qui la tragédie représente la volonté luttant avec elle-même. Schopenhauer, dans son analyse de la tragédie rattache la mort inéluctable du héros à l'expiation du pêché originel c'est-à-dire le pêché d'être né et non d'un quelconque pêché individuel.

Or, l'ivresse dionysiaque, par la musique, le rythme et la danse, donne à la tragédie un caractère joyeux à la vie. Elle n'est plus assimilée au dégoût et à

---

[81] . Jacques, Darriulat, *INTRODUCTION A LA PHILOSOPHIE ESTHETIQUE : Nietzsche et l'esthétique de la tragédie, in* *http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Nietzsche/NietzscheTrag.html, 17/09/2010.*

l'expiation. L'assimilation de la tragédie à des évènements catastrophiques qui touchent l'homme, selon Nietzsche, est dû à une méconnaissance de la véritable tragédie.

Nietzsche ne nie pas l'existence de souffrance dans la tragédie, mais son interprétation est différente de celle de ses prédécesseurs. Elle est dans une large mesure joyeuse car elle est génératrice de valeurs nouvelles. Il ne saurait y'avoir de création véritable sans la souffrance. Cela renvoie aux propos de Jacques Darriulat dans le passage suivant :

« Le dionysisme tragique justifie, selon Nietzsche, la souffrance, car la souffrance est la condition de toute création véritable, et il n'est d'enfantement que dans la douleur : " Pour qu'il y ait la joie éternelle de la création, pour que la volonté de vie s'affirme éternellement par elle-même il faut aussi qu'il y ait les "douleurs de l'enfantement"... Le mot Dionysos signifie tout cela" »[82]

2. 2. 4. L'essence tragique chez Paul Ricœur

L'essence tragique, selon Paul Ricœur, n'est accessible que dans le phénomène grec. La tragédie grecque n'est pas un exemple parmi d'autres d'une vision tragique du monde. Elle est la révélation courageuse du complément « théologique » du héros tragique.

Dans la tragédie grecque, le héros tombe en faute, comme il tombe en existence. Il existe coupable comme l'a si bien résumée la légende du *Silène* rapportée dans le sous chapitre précédent. En effet, le héros tragique prend conscience de sa finitude et de sa culpabilité. La faute originelle ainsi rapportée dans cette légende et la faute nommée *Harmartia* que le héros commet en raison d'un malentendu, d'une erreur ou d'un défaut, qui le conduisent inéluctablement à sa déchéance (tout ce que fait *Oedipe* pour éviter le parricide et l'inceste l'y précipite plus sûrement) ne sont pas le résultat des actions menées de façon préméditée par l'homme car comme le professa Socrate : nul n'est méchant volontairement mais elles résultent d'un aveuglement de l'homme par les dieux.

[82] - Loc-cit

Le secret de la tragédie est de ce fait théologique. Il a pour noyau la problématique du « Dieu méchant ». Un dieu qui vient aveugler l'homme et le livrer au mal et au malheur. Cette situation est qualifiée de scandaleuse par *Jean Greisch* qui déclare :

« La singularité du tragique grec est qu'il ose avouer le complément " théologique" du héros tragique : la représentation scandaleuse d'un dieu qui vient aveugler l'homme. C'est ce lien qui représente aussi le scandale majeur pour la pensée spéculative : l'aveuglement que le spectacle tragique nous met sous les yeux nous conforte à l'idée insupportable de la prédestination au mal. »[83]

Pour Paul Ricœur, la tragédie grecque est le révélateur de l'essence même du tragique. Au commencement était une volonté non pas de l'homme mais d'un dieu qui est indistinctement bon et mauvais qui pousse l'homme dans son impuissance et sa quête de liberté vers la faute et qui le châtie sévèrement par la suite. Jean Greisch développe cette idée en parlant de la tragédie :

« Elle est la synthèse originale d'un certain nombre de thèmes pré-tragiques qui rapportent l'initiative de la faute à un dieu indistinctement bon et mauvais qui exploite la faiblesse congénitale de l'homme. Le mot clé est Até, l'aveuglement ».[84]

Pour lui encore, l'essence du tragique réside dans ce choc ô combien inévitable entre l'aveuglement divin et la grandeur héroïque.

2. 2. 5. Le tragique moderne

Le tragique moderne se distingue de façon très marquée du tragique antique. Ce dernier se caractérise essentiellement par une opposition d'un héros et d'une transcendance. Le conflit tragique est un combat terrible entre une liberté et une fatalité. L'homme affirme sa liberté en exerçant des actions tout en sachant qu'elles sont vaines. La volonté universelle est plus forte que la sienne. Toutes les actions menées ne feront que l'entrainer vers sa déchéance. C'est le combat du singulier aux prises avec l'universel. Il se brule dans son élan contre la

[83] . Jean, Greisch, *Paul Ricœur: l'itinérance du sens*, Grenoble, Million, 2001, p. 125.

[84] . loc-cit.

surpuissance de la nature et du divin. Le tragique viendrait d'une réponse sanglante de la fatalité qui l'écrase pour une faute que lui-même n'aurait pas voulu commettre car il n'est pas responsable de son choix et que Steiner souligne dans le passage suivant :

« Le théâtre tragique est une expression de la phase pré-rationnelle de l'histoire car il suppose l'existence de forces occultes, ingouvernables, capables de déséquilibrer l'esprit humain et de le détruire , de forces funestes qui poussent le héros à faire un choix qui se retourne contre lui-même, le plonge dans la souffrance et le plonge dans une voie dans l'issue est fatale. »[85]

Le héros tragique est considéré comme étant à la fois coupable et innocent. Coupable d'avoir transgressé une loi divine mais aussi innocent car la faute commise ou *Hamartia* est dû à une erreur d'appréciation de la part du héros, d'un malentendu ou d'un défaut. Il est aussi victime d'un dieu bon et mauvais à la fois comme l'a si bien rappelé Paul Ricœur.

Il est à l'écoute d'une réponse ou d'un jugement de dieu à sa raison d'être. Bien que la réponse lui paraisse absurde ou même injuste, il n'en demeure pas moins qu'elle marque un lien très fort entre le héros tragique et la transcendance.

Cependant, le tragique moderne s'inscrit dans une logique toute autre. En effet, le sentiment tragique que développe l'homme moderne viendrait de son divorce avec le divin. Il n'y a de vérité que celle qui est édifié selon sa propre rationalité. Le silence de la transcendance est synonyme d'abandon. L'homme ne trouve plus de réponse à la question de la vérité de l'être en tant que tel. Il est perdu à jamais dans le monde qu'il s'est fait. Le tragique moderne est identifié volontiers à la conscience de la finitude : Le sentiment tragique de la vie serait l'expression même d'une déréliction (état de l'homme abandonné de Dieu).

Georg Lukacs résume le tragique moderne ainsi :

85 . Rudolf, Steiner, cité par Begoña, Riesgo, Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique, http://excerpts.numilog.com/books/9782842744101.pdf, du 18/09/2010.

« {L'homme tragique} espère de la lutte entre les forces adverses un jugement de Dieu, une sentence sur l'ultime vérité. Mais le monde autour de lui suit son propre chemin, indifférent aux questions et aux réponses. Les choses sont toutes devenues muettes et les combats distribuent arbitrairement, avec indifférence, les lauriers ou la défaite. Jamais plus ne résonneront dans le marché de la destinée les mots clairs des jugements de Dieu ; c'était leur voix qui éveillait l'ensemble à la vie, maintenant il doit vivre seul, pour soi ; la voix du juge s'est tue pour toujours. C'est pourquoi {L'homme} sera vaincu-destiné à périr- dans la victoire plus encore que dans la défaite. »[86]

2. 3. Le tragique comme concept de dramaturgie

Chez les Grecs, la tragédie revêtait un caractère ambivalent : sacré et profane. Elle représentait pour eux un rituel religieux à la gloire du dieu *Dionysos ;* artistique où un spectacle dramatique s'offrait au public avec tous les procédés nécessaire à sa réalisation (acteurs, chœurs, costumes, scène, chants, danses, etc.) ; et enfin civique par la participation en masse de tous les Athéniens comme spectateurs, ou comme participant au spectacle en faisant partie du chœurs. J.Humbert et H.Berguin parlent de cette mobilisation de *La Cité* qui traduit la grandeur de l'évènement :

« *Tous les Athéniens assistaient à ces solennités ; les poèmes tragiques étant une forme de culte, aucun citoyen ne devait en être tenu à l'écart ; les femmes même, que la vie antique confinait habituellement dans le gynécée, y étaient admises. Dans le cours du Ve siècle, on institua des allocutions qui permettaient aux citoyens pauvres de payer les deux oboles exigées à l'entrée. »*

Pour toutes ces raisons, la tragédie se voulait parfaite. Aristote, dans sa « *Poétique »,* lui assignait comme but et comme conséquence « La Catharsis ». Dans cet ouvrage qui vise à rendre compte des règles et des préceptes qui structurent la tragédie idéale, Aristote définit le tragique comme effet d'une syntaxe, effet susceptible d'une grammaire, voire d'une mécanique. On y trouve trois thèmes essentiels :

- La tragédie est la représentation d'un acte valeureux (*Paxeos Spoudaias).*
- La tragédie inspire « La crainte et la pitié » *(Phobos, Eleos).*

---

[86] . Georg, Lukacs, *Métaphysique de la tragédie*, cité par Lucien, Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 45.

- La tragédie réalise la purification *(Katharsis)* de ces passions (*pathêmata)*

2. 3. 1. L'acte tragique

Le premier thème tient du fait que le héros, possédant le « *logos* » ou parole libre est en mesure d'agir, de délibérer ou d'effectuer un choix qui peut par la suite se retourner contre lui. La particularité de l'homme est qu'il agit, contrairement à la nature. Il est conscient que son action peut changer le cours de sa vie.

Ainsi, dans le chef d'œuvre de Sophocle *Œdipe roi,* l'action menée par *Œdipe*, au risque de sa vie, pour sauver *Thèbes* du *Sphinx* est à juste titre considérée comme une action éthique. Car comme le souligne Jacques Darriulat : « *La tragédie fait paraître la grandeur éthique du héros qui se risque au péril de l'action.* »[87]

Cependant, l'enquête que mène *Œdipe* pour retrouver les assassins du roi *Laïos*, restés impunis, est considérée comme action tragique vu qu'elle mènera à sa perte et à un revers de fortune. *Œdipe* découvre qu'il est l'auteur d'un parricide et d'un inceste.

Ce qui est important dans la tragédie n'est pas l'acteur dans la mesure où il effectue des choix et des actes qu'ils soient valeureux ou infructueux, mais l'acte lui-même auquel Jacques Darriulat donne la signification suivante : « *La terrifiante puissance qui gît dans le pouvoir proprement humain d'agir par soi-même*. »[88]

Aussi, pour Aristote la liaison systématique des actes qui forme le *muthos* ou le scénario, est le principe et l'âme de la tragédie. Pour un meilleur effet du tragique, trois moments sont à noter dans le déroulement des évènements :

- Le nœud (desis) :

[87] . Jacques, Darriulat, op-cit.
[88] . Jacques, Darriulat, Loc- cit

C’est le problème pour lequel la tragédie existe. Il définit l’intrigue et lui donne vie. Il s’érige en obstacle face au héros, qui, dos au mur, doit agir. C’est une situation réelle de crise.

- L’évènement (peripeteia) :

C’est l’acte accompli pour résoudre la tension, créant un retournement de situation qu’on appelle aussi « coup de théâtre ». Il démontre l’instabilité des apparences. Avec « la reconnaissance », il est considéré, selon Aristote, comme l’un des deux types de « renversement » possibles qui constituent les ressorts structurels du “ tragique” comme effet de syntaxe. Il conduit obligatoirement à un retournement de situation du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur.

- Le dénouement (lusis) :

Il est définit par Marmontel comme étant l’évènement qui « *Tranche le fil de l’action, par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur.* » [89]

2. 3. 2. Terreur et pitié : Les sujets tragiques

Le deuxième thème que l’on retrouve dans la mécanique du tragique se situe dans l’effet que produit la représentation sur le spectateur. Les évènements rapportés dans la pièce doivent inspirer deux émotions fortes : la frayeur (*Phobos*) et la pitié (*elios*).

Aristote les définit de façon assez brève mais tellement pertinente (voir texte 23, deuxième extrait) : « *La pitié s’adresse à l’homme qui n’a pas mérité son malheur », « La frayeur au malheur d’un semblable ».* En effet, la crainte ou la terreur va naitre de l’effet de surprise que produit un évènement funeste et inattendu sur le spectateur, qui, par analogie va devoir rapporter à lui les souffrances d’autrui. La pitié, quant à elle, suppose une certaine distance entre le

[89] . Jean Francois, Marmontel, cité par Marc, Escola, op-cit , p. 227.

spectateur et la vision directe d'évènements douloureux. De manière générale, si la douleur nous touche de très près, elle nous terrasse, plutôt qu'elle n'éveille nôtre pitié.

Ces deux émotions doivent être ressenties indépendamment du spectacle proprement théâtral. L'effet attaché à l'intrigue doit être perceptible à la simple lecture de la pièce. Pour Aristote, il est claire que la forme que doivent prendre les évènements déterminent et engendrent le tragique.

2. 3. 3. La catharsis

Le dernier thème est celui réservé à la catharsis. Elle signifie purgation ou purification. Aristote y fait allusion dans le chapitre VI de son œuvre " *La Poétique" : « La tragédie par la terreur et la pitié, accomplit, la purification de telles passions. »*[90]

D'abord, associée au domaine religieux, moral et médical, elle est transplantée dans celui de l'esthétique. La question troublante qui lui est souvent associée est la suivante : Comment le spectacle de scènes funestes, traumatisantes, rebutantes ou violentes qui habituellement suscitent terreur et pitié peuvent purifier le spectateur et lui procurer du plaisir ?

Les réponses à cette question sont multiples et variées. Aristote, dans *sa Poétique* ne définit pas le terme de « *catharsis ».* Il ne l'emploie qu'une seule fois, avec un sens probablement métaphorique, dans le passage où il définit la tragédie comme : *« Une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui pour l'entreprise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.» (1449 b 25)*[91]

Ce qui laisse penser que le terme ne nécessitait pas d'explication, tant son usage était connu, surtout dans le domaine médical et rituel.

La première interprétation est en rapport avec l'art et ses effets sur la personne. L'art à l'état pur est celui qui s'écarte le plus de la matière. Ainsi, le théâtre et la musique font naître certaines émotions. En imitant des émotions et

---

[90] . Aristote, cité par Claude, Puzin, *La Tragédie et le tragique*, Paris, Nathan, 2000, p. 98.
[91] . Aristote, *La poétique*, cité par Jean- Marie Thomasseau, op-cit, p. 25.

en les plaçant dans le héros tragique, le théâtre agit sur le spectateur et lui transmet ces mêmes émotions. Claude Puzin adopte cette théorie en déclarant :

« Le théâtre, qui imite les sentiments, qui les place dans le cœur des personnages, contamine en quelque sorte le spectateur qui se met à les éprouver pour son propre compte, tremblant, pleurant, se passionnant avec les héros tragiques, et retrouvant en eux, par analogie, ce qu'il lui arrive de ressentir dans la vie réelle, et à quoi il est prédisposé. Quand l'état affectif suscité par le spectacle va dans le même sens que la tendance affective, l'âme est " allégée ", soulagée. »[92]

L'interprétation médicale est rapportée par Jean-Marie Thomasseau : *« Chez Hippocrate, il a le sens littéral de dégorgement salutaire qui libère le corps des impuretés et rétablit ainsi l'équilibre entre les humeurs. »*[93]

La catharsis esthétique, accomplirait la même fonction en faisant expulser le trop plein d'émotion chez le spectateur, qui, en présence d'une œuvre d'art dans les ressorts structurels engendreraient du tragique, dépense en toute sécurité cette charge supplémentaire d'affectivité (terreur et pitié). En quittant ce monde fictif qui a provoqué cet état d'âme, le spectateur revient à une meilleure affectivité : plus modérée, assagie et rééquilibrée.

L'explication d'ordre anthropologique et sociologique de la catharsis réside dans le fait que la tragédie, étant avant tout un spectacle rapportant des éléments fictionnels est rapprochée à l'illusion. Ainsi, les images porteuses de la déchéance humaine, de sa cruauté, et de passions dévastatrices, purgeraient le spectateur, qui en quittant ce monde fictionnel, guériraient de toutes celles qui pourraient l'amener à de funestes desseins.

La psychanalyse a, elle aussi, apporté sa pièce à l'édifice de l'interprétation de la catharsis. Pour elle, le plaisir que ressent le spectateur serait lié aux pulsions intérieures, noires, que tout un chacun emmagasine dans le moi profond et auxquelles, il permet le temps d'une représentation de remonter, par procuration, en surface.

---

[92] . Claude, Puzin, op-cit, p. 98.
[93] . Jean- Marie Thomasseau, op-cit, p. 24.

Chapitre 3

L'écriture tragique dans *Je t'offrirai une gazelle*

3. 1. Introduction au tragique romanesque

Dans l'analyse qui va suivre nous nous efforcerons de rendre compte de la mécanique tragique dans l'écriture romanesque de Haddad à travers quatre orientations : L'espace, le temps, les personnages et les évènements. Ces structures seront étudiées dans leurs fonctionnements internes et dans leurs interactions.

3. 2. L'espace

L'espace est l'univers fictionnel où évoluent les personnages et où les actions trouvent leur accomplissement. Il est la plate forme sur laquelle l'auteur fera reposer les bases de sa fiction. C'est, surtout, un élément indispensable dans l'écriture romanesque. Michel Butor ne manquera pas de le souligner en déclarant : *« L'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque »*[94]. Il permet au lecteur d'accepter, de suivre ou d'adhérer aux mondes possibles de la création littéraire.

La perception de l'espace n'est jamais la même. Elle est tributaire des grandes mutations que connait l'histoire de l'homme. Dès lors, les guerres si elles ont façonné les espaces en zones alliées ou conquises qui inspirent la paix, et la sérénité, les ont également divisé en zones d'ennemis ou à risques inspirant toutes sortes de légendes traumatisantes. De même, les pratiques religieuses telles que les lieux de sacrifices ou de rites et les expériences collectives souvent en rapport avec la culture orale et populaire connotent les espaces et les inscrivent à jamais dans la mémoire collective.

Pour Gustave-Nicolas Fischer il est *: « un lieu, un repère […] où peut se produire un évènement et où peut se dérouler une activité »*[95]. Explorer l'espace dans une œuvre littéraire c'est en quelque sorte tenter de la comprendre dans

[94] . Michel, Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 44.
[95] . Gustave-Nicolas, Fischer, *La Psychologie de l'espace*, Paris, PUF, 1980, p. 125.

l'interstice qu'autorise une analyse textuelle. Le sens peut être recherché à partir de cette structure ou d'autres structures fondamentales comme le temps qui, tous les deux, relèvent de la poétique.

L'espace constitue un invariant de l'écriture romanesque. L'analyse de sa structure permet de mieux cerner le texte littéraire. Philippe Hamon le considère comme un « *opérateur de lisibilité fondamentale* »[96]. En effet, toute tentative d'accès à la signification d'un texte doit passer inéluctablement par l'analyse de son espace. Il est porteur de sens vu que des interactions plus ou moins apparentes se font entre toutes les structures de l'œuvre littéraires : espace, temps, personnages et évènements. Cela dit, il est à remarquer aussi qu'il participe à signaler une préoccupation thématique.

Par le choix de certains constituants spatiaux ayant déjà une représentation dans l'inconscient collectif, l'écrivain renforce ou instaure un sentiment de peur, de joie, de crainte ou de malaise chez le lecteur. L'espace est alors à considérer comme une dimension du vécu.

Par ailleurs, l'analyse de l'espace peut se faire sous différents angles. Il peut être définit par rapport ou par opposition à un autre espace auquel il fait allusion. L'autre façon de l'approcher est donnée par Yves Reuter : « *L'espace mis en scène par le roman peut s'appréhender selon deux grandes entrées : ses relations avec l'espace " réel " et ses fonctions à l'intérieur du texte.* »[97]

Aussi, nous remarquons d'emblée que l'espace campé dans le roman " *Je t'offrirai une gazelle* " peut être divisé en deux grandes unités : Le désert et Paris. Ces deux espaces formeront l'espace référentiel de l'œuvre. Ils feront l'objet, plus loin, d'une analyse de leurs microstructures.

96 . Philippe, Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 108.
97 .Yves, Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 55.

3. 2. 1. Paris : L'espace tragique

Paris constitue la première grande unité d'espace. Il est l'espace référentiel du récit cadre. C'est un espace englobant plusieurs sous- espaces tels que : le bistrot, la maison d'édition, le jardin du Luxembourg, etc. Sa prise en charge par l'auteur ancre le récit dans le réel, donnant l'impression que les lieux évoqués reflètent la réalité. En évoquant des noms de rues, de quartiers et autres places de la ville de Paris, l'auteur produit un effet des plus réalistes et donne au récit un caractère authentique.

« *Vers sainte-Geneviève un carillon(…)* »[98]

« Vers Saint-Germain la rafle(…) »[99]

« De la rue Danton à la place Saint-André-des-arts(…) »

« Le carrefour de l'Odéon. »[100]

« La rue Bonaparte est neurasthénique. La place Saint-Sulpice est chaude.»[101]

Sur un autre plan, les interactions de l'espace avec les autres constituants fondamentaux de la structure narrative tels que les personnages sont au centre de toute analyse. Étudier ces interactions, c'est comprendre les rapports de force existants dans l'œuvre. Cette analyse révèle que le personnage *« l'auteur* » ne peut dissocier le sentiment de peur de cet espace si familier pour lui. Il est de ce fait tout à fait légitime de se demander quelle est donc l'origine de cette peur qui le ronge ? Et qu'est- ce qui rend cet espace, un espace tragique ?

La dimension gigantesque de la ville est à nos yeux la première raison. Elle pèse beaucoup sur lui. En effet, dès le début de l' œuvre, l'inadaptation du héros à son nouvel espace (*Paris)* est fortement signalée. *« Dans Paris qui n'en finit pas(…) »* [102] .Ce personnage, originaire d'Algérie, est exilé dans cette ville

[98]. Malek, Haddad, op-cit, p. 16.
[99] . *Ibid.*, p. 20.
[100] . *Ibid*., p. 18.
[101] . *Ibid.*, p. 56.
[102] . *Ibid.*, p. 11.

immense. Paris est une ville qui ne lui convient pas du tout. Il n'arrive pas à l'apprivoiser. Il se sent vulnérable et sans défense devant sa grandeur. La représentation de ce cadre par *Haddad* met en relation de dominance un homme et une force qui lui est supérieur. C'est une représentation tragique de l'espace. Aussi, le rapport entre l'espace référentiel parisien et le personnage *« l'auteur »* est un rapport de force. Cette ville est assimilée à un monstre *« Paris est énorme, monstrueux. Paris est grand. »*[103] ou à une forêt. *« Dans les rues les trottoirs couraient. C'est la forêt. ».*[104]Ces deux représentations de Paris sont synonymes de danger, dans la culture collective.

En somme, qu'il s'agisse de monstre *« Paris mangeait son monde »* ou de la forêt, le rapport de force n'est pas en faveur du personnage qui se voit dominé, complètement écrasé par ces deux éléments. Dans un cas comme dans l'autre, le danger le guette et le place dans une situation tragique. Ces deux thèmes sont très utilisés dans l'univers du conte. Si dans ce récit cadre la structure n'évoque en rien le conte, il n'en demeure pas moins qu'il existe un penchant tacite pour ce genre qui sera traité de façon plus prononcée dans le récit encadré.

Le vide a un caractère obsessionnel chez *Haddad*. C'est un thème assez récurrent dans ce roman. Ainsi, remarque-t-on de nombreux passages qui reprennent cette idée du vide :

« Paris est vide le dimanche après-midi »[105]

« Un soir que Paris s'enlisait dans sa légende, l'auteur entra dans le Luxembourg désert à cette époque. »[106]

« Les amoureux ne venaient plus. Les pigeons désertaient les branches pour l'asile plus sûr des pierres rabougries mais éternelles. »[107]

---

[103] . *Ibid.*, p. 46.
[104] . *Ibid.*, p. 17.
[105] . *Ibid*., p. 56.
[106] . *Ibid*., p. 66.

« Le bistrot était désert. »[108]

Il s'agit d'un vide à deux dimensions : La première est liée à l'environnement du personnage. Les lieux ou objets sont évoqués sans aucun souci du détail car ils importent peu pour l'auteur qui place non pas l'espace mais l'action comme priorité de son récit. Toute action importante menée par les personnages est placée dans un espace où le vide est dominateur. C'est une façon de mettre en exergue la fragilité et la vulnérabilité de l'individu face à des forces qui le dépassent : L'infiniment petit face à l'infiniment grand. Aussi, remarque-t-on, dans un passage très particulier du chapitre XVII où *Gisèle Duroc* quitte le foyer conjugal à la recherche de son amant : un parallèle très significatif entre le vide et l'action.

« Il faisait tranquille sur Paris, comme sur un énorme décor de théâtre abandonné. La nuit était immobile. Un taxi conduisait Gisèle au quartier Latin.(…). L'église était énorme, menaçante, noire. Les petites rues ne faisaient pas de bruit. Elle se dirigea vers le bistrot du prince. Elle n'hésita pas avant d'entrer. Le café était vide. »[109]

L'autre dimension du vide concerne le héros et ses rapports avec les autres. Sa vie, tellement vide, n'est reprise dans l'œuvre que de manière très superficielle. Jamais, on ne saura où mange-t-il ? Avec qui mange-t-il ? Quelles sont ses habitudes ? Et toutes ces questions qui rendent compte de la vie de tous les jours de quelqu'un. Toujours est-il, le héros se sent très seul. On retrouve cette solitude dès l'incipit :

« Ce que c'est grand le bon dieu, c'est aussi grand que je suis seul » [110]

« Il est seul dans sa vie, l'auteur.»[111]

Elle apparait avec la même intensité dans l'excipit : *« L'auteur est parti avec son manuscrit.(…) L'auteur avait fermé la porte comme on referme un livre. »* [112]

---

[107] . *Ibid.*, p. 67.
[108] . *Ibid.*, p. 116.
[109] . *Ibid.*, p. 85.
[110] . *ibid.,* p. 11.
[111] . loc . cit.

Ces indices textuels ne traduisent aucun accord, aucune relation fusionnelle entre le personnage et son environnement. Il est seul et d'une tristesse qui rappelle beaucoup le héros tragique. Cette solitude et ce vide énormes dans lesquels est plongé le personnage, exilé, suscitent chez lui un regard triste sur le monde qui l'entoure comme chez tout héros tragique. Les passages suivants rendent compte de cette tristesse qui déteint sur l'espace :

« Le bureau était triste. Tous les bureaux sont tristes. » [113]

« Le ciel pend en lambeau violacés » [114]

« La prison bleue qui pleure en sanglots des sirènes (...) »[115]

« Paris meurt beaucoup quand il pleut » [116]

« Au bla-bla-bla du scepticisme, du nihilisme poisseux, de la tristesse glauque, ces meubles opposaient leur présence massive. » [117]

Pour finir, l'espace référentiel parisien est rapproché à un théâtre tragique où Haddad fait jouer un personnage exilé aux prises avec un monde qu'il ne comprend pas. *« Il faisait tranquille sur Paris, comme sur un énorme décor de théâtre abandonné. »*[118] Cet espace hostile où « *les rues ferment leurs bras*»[119] *; « Vers Saint-Germain la rafle promenait ses tentacules »*[120]*,* qu'il n'arrive pas à maîtriser l'écrase dans sa solitude et l'abandonne à lui-même. Ne trouvant de repères et ne sachant donner sens à sa vie, le personnage *l'auteur* y est dans une errance totale. C'est là tout le tragique de cet homme.

3. 2. 2. Le bistrot : un micro-espace sociopète

Les constituants spatiaux sont d'une importance majeure dans la composition romanesque. Relevant de l'espace topographique, le micro-espace

---

112 . *Ibid.*, p. 125
113 . *Ibid.*, p. 16.
114 . *Ibid.*, p. 18.
115 . loc. cit.
116 . *Ibid.*, p. 34.
117 . *Ibid.*, p. 61.
118 . *Ibid.*, p. 85.
119 . *Ibid.*, p. 18.
120- *Ibid.*, p. 20.

est une composante de l'espace englobant. Une analyse psychologique est plus que nécessaire pour déterminer sa fonction dans le récit. Il est définit selon qu'il nuit à la communication ou qui la favorise. La configuration « sociofuge » ou « sociopète » d'un espace, pour reprendre les termes d'Edward. T. Hall, dépend du rôle joué par ces mêmes espaces. S'ils cloisonnent les individus et rendent la communication très difficile ou gênée, ils sont dits : sociofuges. L'exemple qui illustre au mieux ce cas de figure est : Les salles d'attente des gares. Si, au contraire, ils rapprochent les gens et facilitent le contact entre individus, comme c'est souvent le cas dans les terrasses de café en France ou les comptoirs des « drugstores » américains, ils sont appelés « sociopètes ».

Au-delà de l'analyse psychologique qu'il donne à lire, le bistrot s'avère sociopète. Dans l'espace cruel que représente Paris : *« Paris mangeait son monde »*[121], c'est un véritable havre de paix. Il joue le même rôle que *l'oasis* dans le récit encadré. C'est le lieu où l' *« auteur »* peut s'exprimer librement et être écouté. Car partout ailleurs les rapports entre les personnages sont très réduits. En effet, beaucoup de personnages transitent par le bistrot, le temps d'un rosé, d'une chanson ou d'un café avant de retrouver le quotidien tragique de l'univers parisien. *L'auteur*, *le prince, la môme du coin, Gisèle, l'Afrique éternelle, les caleçons repassés, le gardien de la constitution*, tous ces personnages se réfugient dans ce dernier espace encore sain de la ville car il est resté convivial.

L'auteur est conscient de la fragilité de ce micro-espace devant le gigantisme de ce monstre qui absorbe tout sur son passage et qui éparpille les hommes et les divise dans leur errance : la ville. *« Ce bar est un rafiot, un petit rafiot dans ce Paris qui n'en finit pas »* [122].

Le bistrot est aussi l'espace des échanges interculturels. Ce contact entre ces individus aux origines sociales différentes est aussi un contact entre des

[121] . *Ibid.,* p. 17.
[122] . *Ibid.,* p. 35.

cultures différentes. Haddad aborde donc la question culturelle à travers la mise en place d'un individu algérien défenseur acharné de sa culture et de son identité *« l'auteur »*, face à une société française aux composantes ethniques, culturelles et linguistiques variées.

Ce personnage porteur d'une culture en terre étrangère réalise très vite qu'elle est menacée par l'impérialisme d'une culture supposée supérieure. Cette culture algérienne apparait en filigrane dans son roman. Aussi, il refuse qu'elle disparaisse suite à ses rapports avec une culture française trop dominatrice. *« Car c'est quelque chose une goutte d'eau dans l'océan. Il faut en tenir compte »*[123]. Si aujourd'hui *l'American way of life* est le model à suivre, le model français était très attractif pour les algériens de l'époque coloniale. De là, la stratégie de Haddad était de valoriser l'individu algérien en lui accordant un rôle majeur dans sa création romanesque : celui d'un intellectuel qui n'a rien à envier à l'intellectuel français. Ce personnage tisse des relations dans ce micro-espace et instaure un dialogue avec ses semblables français. Il devient ami avec le barman M. Maurice avec qui il discute de leurs conditions respectives, de leurs angoisses ou de leurs projets. Une grande complicité unit les deux hommes comme en témoigne le passage suivant :

> *« Le vin rosé dans son ballon. L'auteur est loin. M. Maurice est mélancolique. Il n'aime pas voir l'auteur se détruire. Il a lu un de ses bouquins. Il croit en lui, M. Maurice. L'auteur sait qu'il croit en lui. »*

La relation qui unit les deux hommes est l'exemple même de cet interculturel tant désiré par l'auteur. C'est un réel dialogue des cultures et des civilisations. Dialogue devant être tenu par deux interlocuteurs de même rang. Aucune hiérarchie n'est acceptée ou tolérée car dans l'univers de Haddad si l'homme est coloré différemment, il n'en demeure pas moins que son origine est la même.

[123] . *Ibid.*, p. 12.

3. 2. 3. Les espaces sociofuges

Définit comme étant un espace de clivage, l'espace sociofuge refuse le rapprochement des individus de quelques origines qu'ils soient et œuvre aux maintient des frontières entre les différents groupes aux composantes culturelles multiples et variées. Aussi, l'hôtel est considéré comme un espace sociofuge car il ne remplit aucune fonction communicative. Le héros ne l'utilise que pour dormir, c'est à dire s'isoler davantage. *« Il habite un hôtel fatigué. Il y loge son sommeil »*[124]. Au même titre que l'hôtel, d'autres espaces, comme la maison d'édition, ne favorisent pas le rapprochement des individus et accentuent leur séparation. Aussi, à-t-on remarqué qu'à chaque visite de *l'auteur* au siège de la maison d'édition, il ne trouve personne pour le recevoir. *« Dans le bureau, quand il a posé le manuscrit, il n'y avait personne ».*

Le bureau de *François de Lisieux* est lui aussi considéré comme sociofuge car la rencontre de *L'auteur* avec son ami, qui est poète et auteur de bon nombre de publications s'avère un échec total sur le plan communicatif. Il voudrait dire des choses mais n'y arrive pas. C'est l'impasse.

« L'auteur est assis dans un fauteuil vert. François de Lisieux voltige au milieu des idées qui l'éclaboussent.(...).L'auteur se tait. (…)*L'auteur se creuse la cervelle. Il aimerait faire des phrases. »*[125]

« Un poète en face d'un autre poète c'est un mur en face d'un autre mur, et dans le couloir pas de no man's land. Impeccable parallélisme, le divorce. C'est le propre des parallèles de ne pas se rencontrer. »[126]

Enfin, il y a le jardin du Luxembourg qui est censé accueillir des gens dans un cadre agréable et les purger du stress quotidien du grand Paris. Mais, hélas rien de tout cela n'arrive. Ce jardin est perçu à travers un regard triste qui donne

[124] . *Ibid.*, p. 39.
[125] . *Ibid.*, p. 45.
[126] . *Ibid.*, p. 46.

au cadre une tonalité tragique. Dans la description que fait l'auteur de ce lieu, nous lisons une volonté délibérée d'ôter toutes formes de joie ou de gaieté. L'isolement, l'enfermement, la froideur sont les mots forts de la description de cet espace qui devient aussi hostile que sinistre comme le démontre l'extrait suivant :

« (…) l'auteur entra dans le Luxembourg désert à cette époque. Les statues grelottaient, impudiques orphelines. Dans le bassin de la fontaine Médicis les poissons avaient froid. Un Luxembourg vert bouteille, hostile, abandonné. Une oasis taciturne. Une prairie en prison. »[127]

3. 2. 4. Le désert

Le désert est l'espace référentiel du récit encadré. Comme la ville de Paris dans le récit enchâssant, il est synonyme de grandeur et d'immensité. Ainsi trouve-t-on de nombreux indices, dans le texte, qui signaleraient cette grandeur caractéristique : *« La dune O'hanet gardait l'infini à la porte de la nuit(…). Et Moulay touchait du doigt ce qui est grand »*[128].

La structure spatiale du récit encadré ressemble en partie à celle du récit cadre. Le grand désert menaçant et déroutant abrite un espace accueillant et clément : l'oasis. Des parallèles se forment aussitôt entre Paris et le désert d'un côté et le bistrot avec l'oasis de l'autre. Cet espace est mis en évidence par de petites séquences descriptives sans grand souci du détail. Elles sont utilisées en alternance avec de longues séquences narratives ou de micro-séquences dialoguées. Ces micro-séquences dialoguées qui dépassent rarement deux ou trois échanges, alimenteront de nombreuses polémiques quant à la difficulté de *Haddad* et des auteurs algériens de façon plus étendue à faire parler leurs personnages.

[127] . *Ibid.*, p. 66.
[128] . *Ibid.*, p. 23.

Le cadre spatial met en relation trois éléments fondamentaux : l'espace fictif, l'espace réel et le lecteur. Ce dernier, dans son entreprise d'interprétation ou d'analyse de l'espace fait appel à deux grandes compétences: d'un côté la compétence lexicale et d'un autre côté la compétence logico-sémantique qui consiste en un raisonnement dichotomique des mots (par exemple le mouvement implique la stagnation, l'infiniment grand implique l'infiniment petit, etc.) et en une formulation de relations : d'équivalence, d'opposition, de condensation, etc. Le lecteur, fait appel à son stock de vocabulaire et son sens d'organisation du lexique. Ces deux sortes de compétences doivent se confondre avec la compétence encyclopédique qui s'ouvre à la signification du monde. Aussi, les lieux évoqués dans le texte, bien qu'ils soient authentiques ne pouvaient être connus par le lecteur sans un véritable travail de recherche. Cela a pour effet non pas d'ancrer le récit dans le réel mais de permettre un raccordement à un monde irréel, exotique celui du conte et de lui donner une dimension universelle.

« Quand le convoi dépassait Serdeles à la frontière du Fezzan. (...). Alors elle attendait que le Ksar s'endorme, et par les ruelles assagies, elle allait vers le Koukoumen qui rougissait dans la nuit »[129]

« L'Akakous était bleu et sa pierre brillait »[130]

Notons encore que Haddad pour mieux enchanter le lecteur, créa un univers spectaculaire par un jeu d'opposition entre le grand Erg orientale synonyme d'une grande aridité et d'une oasis source de vie et détentrice de fraicheur. Cette fraicheur lui vient du nord comme pour témoigner d'une possible perméabilité des espaces et donc des cultures, loin de toutes considérations politiques, ignorant toutes sortes de frontières géographiques ou sociales. Seulement, ce pays reste assez lointain. Tellement lointain qu'il sera assimilé à un univers merveilleux.

[129] . *Ibid.* , p. 23.
[130] - Malek, Haddad, op.cit , p. 30.

«*Le vent du soir, Rih-el-bhar, le vent de la mer, est venu jusque-là. Le vent du soir a traversé le désert. Voici le bout du monde. C'est encore plus loin que le bout du monde. »*[131]

Dès l'entame du récit, l'espace est donné comme un espace hostile, menaçant voire même tragique dans la mesure où il met en garde et condamne tous ceux qui s'aventureraient au-delà d'une certaine limite : Gassi-Touil. *« O marins des étoiles, après le Gassi-Touil c'est toujours la chimère »*[132]. L'évocation de *la chimère* c'est-à-dire cette figure mythologique grecque qui dévorait les humains, rappelle étrangement *Œdipe roi* de Sophocle où *le sphinx* (une autre créature mythologique aussi sanguinaire) tuait tous ceux qui ne trouvaient de réponse à son énigme. Cet indice d'intertextualité inscrit d'emblée le désert dans l'univers du tragique. Dans la mise en place de cette mécanique tragique, Haddad met en duel le héros et l'espace. En effet, *Moulay* a, dans sa quête de la gazelle, commis une erreur fatale en se mesurant à une force qui le dépassait : le désert. En voulant faire un détour, il voulut apprivoiser l'espace et le dominer en quelque sorte. Mais en réalité, il n'a fait qu'accélérer sa mort.

Par delà cette transposition antique et contrairement à ce qui est admis, le désert est un espace qui ressemble à Paris dans bien des choses. L'espace est toujours perçu à travers l'œil singulier, critique et subjectif de l'individu qui lui reconnait une fonction et lui tisse des relations avec d'autres espaces. Aussi, comme on l'a déjà cité précédemment l'espace référentiel du récit encadré est synonyme d'immensité. Si Paris est considéré comme énorme ou qui n'en finit pas, le désert l'est davantage. *« Du haut de la dune Moulay ne découvrit rien que le sommet des autres dunes dans le lointain, à l'infini. »*[133]. L'auteur, dans son discours spatial va jusqu'à lui attribuer une qualification céleste. « *Dieu est grand. Le Sahara aussi.*»[134]. Une manière de lui donner une dimension divine, pour mieux

[131]. *Ibid.*, p. 95.
[132] . *Ibid.*, p. 23.
[133] . *Ibid.*, p. 108.
[134]. *Ibid.*, p. 109.

placer les structures d'un tragique qui représente une volonté subjective celle de *Moulay* aux prises avec une force objective celle du désert c'est-à-dire d'une transcendance. Car selon Spinoza dieu est présent dans les choses qui composent ce monde.

« À l'inverse, les philosophies de l'immanence, comme le stoïcisme ou le panthéisme de Spinoza maintiennent que Dieu se manifeste dans le monde, et est présent dans celui-ci et dans les choses qui le composent. »[135]

Ce qui unit Paris et le désert n'est pas seulement le caractère immense de l'espace mais aussi son caractère déroutant. Tout comme le désert, il est l'espace de l'errance. L'homme tourne en rond sans pouvoir trouver sa voie dans cette « forêt » prés de ce « monstre » qui « mange son monde ». Cette errance est aussi une spécificité du désert que l'on retrouve dans le passage suivant :

« *Les deux hommes ont tourné en rond toute la nuit, et toute l'autre nuit, et toute l'autre nuit encore, et toute l'autre autre nuit. Il y'a dix ans qu'ils tournent en rond. Ils ont toujours tourné en rond. »*[136]

L'auteur est un personnage qui n'a plus de repère dans cette jungle de constructions imposantes et d'immeubles froids et sinistres. Il est perdu car il ne voit plus de vie autour de lui. C'est le grand froid entre les hommes. Il n'y a plus de valeur. L'homme étouffe dans son quotidien qui le pousse à la faute. *Gisèle Duroc* est victime de cet univers clos dans lequel elle est s'est enfermée. Entre le bureau où elle travail et la maison où elle cohabite avec un mari trop absorbé par sa fonction, il ne se passe jamais rien : elle étouffe. L'homme n'est rien d'autre qu'un emploi. Il est déshumanisé, déspiritualisé.

Paris apparait comme un lieu de perdition, spirituelle en l'occurrence. Il n'y a aucune spiritualité qui permettrait d'échapper à l'emprise de cet espace

[135] - http://fr.wikipedia.org/wiki/Transcendance
[136]- Malek, Haddad*, op.cit*, p. 110.

tragique. *L'auteur*, invite donc *Gisèle* à se rapprocher de dieu pour espérer une délivrance : *« Vous savez, Gisèle, Dieu, seulement Dieu est une solution »*[137]. L'invocation de dieu dans les moments de détresse et de solitude serait aussi la solution pour *Moulay,* dans le récit enchâssé, à fin d'échapper à cette espace qui le menace. Ce dialogue avec le divin est plus que nécessaire aux yeux de Haddad. Il apparait de façon très claire dans l'extrait suivant : *« Qui sait, en pensant à Dieu, en lui demandant de l'eau, qui sait, Dieu fait des miracles…Dieu est capable de tout. »*[138].

En revanche, une autre lecture de ce passage est tout à fait possible. On peut y lire une certaine ironie dans les paroles de *l'auteur* comme pour signaler que toute action est vaine et qu'il n'y a aucune issue. Il est question surtout d'une volonté divine à ne pas sauver le personnage et à le laisser souffrir jusqu'à son agonie. Cela nous renvoie à la théorie du dieu méchant de Paul Ricœur. Le tragique viendrait de cet acharnement de dieu sur son sujet qui est à la fois coupable et innocent. Il est considéré coupable car il a transgressé une loi divine qui interdit tout rapport sexuel extraconjugal. Sa culpabilité ne s'arrête pas là car il a, aussi, voulu se mesurer à dieu en voulant apprivoiser le désert qui est perçu comme une manifestation de dieu. Cependant, il est, dans une large mesure, innocent car c'est la seule façon de sauver son amour et de retrouver sa bien-aimée. Personne ne voudra d'une femme enceinte comme épouse et de ce fait elle lui sera réservée. Cet acte désiré et accompli par *Moulay* n'est pas à considérer sous l'angle du plaisir charnel mais il est à voir comme une action éthique du héros pour sauver *Yaminata* de l'emprise de *Kabèche* (un collaborateur de la France).

Cette approche du tragique nous rappelle à bien des égards Kafka. Ce dernier place la relation avec dieu comme condition sine qua non de tout sentiment de bien être et comme la seule voie vers le salut. Pour lui encore, tout

137 . *Ibid.,* p. 105.
138 . *Ibid.,* p. 109.

écart avec le divin est absurde et errance. Le spirituel donne un sens à la vie de l'individu et cimente la vie sociale. Car sans cela, la vie se transforme en souffrance continue. En analysant l'homme « Kafkaïen », Eugène Ionesco a très bien souligné la question en déclarant : « *Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante »*[139] . Par transposition, le châtiment suprême qu'a connu *Moulay* n'est que la résultante des actes menés par un être despiritualisé.

3. 2. 5. La palmeraie : l'espace de la faute

Le désert n'est pas uniquement vide et désolation. Il offre en certains endroits des espaces plus cléments. En effet, au pied de cette montagne dite « *Koukoumen* », protégée à la fois par le sable et par les rochers de la grande chaine des « *Akakous* » se trouve un espace des plus féerique : la palmeraie.

C'est une oasis qui surgit de nulle part. Sa raison d'être est la même que celle du bistrot de *M. Maurice* dans le récit cadre. C'est un sous-espace que partagent des individus de différentes couches sociales et aux origines socioculturelles variées. Ainsi on peut y trouver des Soudanaises, des noirs, des targuis, des arabes et des français.

En créant cet espace fictif, *Haddad* expérimente l'hybridité, le multiculturalisme et le métissage. Il met en cohabitation des individus aux cultures et aux intérêts différents. *Kabeche,* le secrétaire du commandant français est un arabe qui n'est pas du sud, voudrait *Yaminata* une jeune fille touareg. Cette dernière est éprise d'un autre arabe mais cette fois –ci du sud. La situation va engendrer des tensions certaines et enclencher la mécanique tragique du récit. Dans cet « *espace clos* »[140] qui caractérise souvent l'espace tragique, le désir des uns devient le destin des autres.

[139] . Eugène, Ionesco, *Dans les armes des villes*, in Notes et contre-notes, Gallimard, 1966, p 338.
[140] . Roland, Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p 99.

« Kabeche, c'est un homme, un arabe qui a la confiance du commandant et l'amitié du lieutenant Masson. Il sait d'ailleurs le rappeler. Le destin, quand il porte un képi, il faut s'en méfier deux fois. »[141]

Cette palmeraie est aussi l'espace de la faute tragique. C'est dans ce lieu que *Moulay* consomma le fruit défendu. Par son acte charnel perpétré sur une jeune vierge sans le consentement de ses parents, il défie les lois sacrées du culte musulman et se condamne à subir le châtiment suprême car une volonté objective gère ce monde. Cette situation rappelle étrangement le pêché originel. L'homme est par nature fautif. Son malheur tient dans le fait qu'il soit incapable de respecter les lois sacrées. Il est aveuglé par ses pulsions de liberté mais vite stoppé par une volonté supérieure : celle de la transcendance.

Par ailleurs, l'oasis est dessinée comme un univers à deux facettes. L'une féerique qui rappelle beaucoup les contes merveilleux que l'auteur met en place grâce à des séquences descriptives porteuses de beaucoup de sensibilités et de joies, tel le passage suivant :

« Voici la guelta au bout de l'oasis et la dune qui garde l'empreinte des gamins qui ont cabriolé tout l'après-midi. Les yeux de la guelta sont des yeux verts. Les palmiers font une garde d'honneur. Quelque part, dans la palmeraie, un jardinier chante. »[142]

On notera aussi, dans cette facette de l'espace, que l'auteur voudrait porter attention aux référents socioculturels, historiques et géographiques présentés dans le récit. Ainsi remarque-t-on dans ce passage très particulier de nombreux indices spatiaux aux référents socioculturels et historiques très significatifs qui font la richesse de ce pays et témoignent d'un multiculturalisme et d'un métissage réel. *« Moulay hâta le pas. Il laissa derrière lui la mosquée de style soudanais colée au donjon rouge d'un fort que les turcs construisirent en 1911 »*[143]

---

141. Malek, Haddad, op-cit, p. 70.
142. *Ibid.*, p. 95.
143 . *Ibid.*, p. 31.

L'autre visage de cette oasis, se veut rassurant. Cet espace est à l'opposé du désert, en ce sens qu'il représente le seul endroit où la vie est encore possible. Où l'on se réfugie lorsqu'on se sent menacé. Les personnages y nourrissent un sentiment profond d'amour. Même si cet amour génère des tensions entre des personnages comme *Moulay* et *Kabeche,* il reste toutefois un signe irréfutable de conservation de la vie. Car au-delà de cet espace si précieux que même le Sahara surveille *« Mais il la garde s'il la défend »*[144] et préserve délicatement*, «Tour à tour caressant comme un espoir qui ressuscite, il permet l'eau, le fruit, la tourterelle. Il entoure l'oasis de mille précautions»*[145], cette vie est menacée.

Le Sahara est l'espace de la mort. *« Le Sahara demeure un guet-apens »*[146]. C'est l'espace où le héros et son compagnon se retrouvent enfermés dans ce « piège tragique »[147] et vont rendre la vie. Par ce jeu d'opposition et de mise en parallèle entre les différents espaces, le récit progresse et l'univers tragique prend peu à peu forme et se met en place.

3. 3. Le temps

La notion de temps est très embarrassante quand il s'agit de la définir. Elle est souvent associée à ce qui touche de plus près l'homme et le caractérise : par exemple l'amour, le désir, la mort. Elle a aussi un caractère sacré, dans la mesure où elle est très présente dans les mythes ou les croyances de l'homme. De nombreux textes religieux associent la notion de création, de châtiment ou encore de l'au-delà à celle du temps. Ne parle-t-on pas de la création du monde en six jours ; de la succession du jour et de la nuit ; et de la vie éternelle dans l'au-delà ?

Selon *Kant*, le monde dans lequel nous vivons est un monde phénoménal. Boutroux précise cette notion de monde phénoménal en déclarant :

---

144 . *Ibid.*, p. 91.
145 . loc-cit.
146 . loc-cit.
147 . Roland, Barthes, *Le Roman algérien contemporain de la langue française* : espace de l'énonciation et productivité des récits, in http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat1ePartie.htm

« [*Kant*] *l'appelle* [*son idéalisme*] *idéalisme transcendantal, voulant dire par là que, selon lui, les choses en soi ne sont que des idées, en ce qui concerne la connaissance que nous en pouvons avoir; nous ne pouvons connaître les choses que par rapport à nous, c'est-à-dire en tant que phénomènes »*[148]

Aussi, les nombreux changements qui touchent le monde ne peuvent se faire que dans le temps. Ils n'ont de sens qu'à travers la perception de l'homme. *Kant* ajoute :

« Hors de cette condition particulière de notre sensibilité, le concept de temps s'évanouit; il n'est pas inhérent aux objets eux-mêmes, mais simplement au sujet qui les intuitionne. »[149].

La représentation du monde est par conséquent tributaire de ces deux formes d'intuition que sont l'espace et le temps. Toute l'expérience humaine est en réalité délimitée par les bornes de l'espace et du temps.

Le temps a un caractère polymorphe. Il ponctue notre vie, mais jamais de la même façon. Pour certain, l'écoulement du temps est parfois long. Pour d'autre il est rapide, voire très rapide. Tout dépend en réalité de la façon dont on le perçoit. Cette opposition du temps physique ou des horloges à la durée psychologique a toujours fasciné les écrivains. Dans *Zadig* (XXI), *le grand Mage* en fait le sujet de l'une de ses devinettes :

« Quelle est de toutes les choses du monde la plus longue et la plus courte, la plus prompte et la plus lente, la plus divisible et la plus étendue, la plus négligée et la plus regrettée, sans qui rien ne peut se faire, qui dévore tout ce qui est petit et qui vivifie tout ce qui est grand ?...Zadig dit que c'était le temps…Rien n'est plus long pour qui attend ; rien de plus rapide pour qui jouit, …il fait oublier tout ce qui est indigne de la postérité et il immortalise les grandes choses. »[150]

Comment l'homme perçoit-il le temps ?

Kant disait que le temps, ne nous attend pas hors de nous, déjà tout organisé ; c'est notre conscience au contraire qui le déploie. Il est clair aussi

148 . E. Boutroux, *La Philos. de Kant*, Paris, Vrin, 1926, p. 106.
149 . Emmanuel, Kant, *la Critique de la raison pur, Paris: Presses universitaires de France, 1944. P. 65.*
150 . Zadig, cité par C. Achour , S. Rezzoug, *Convergeances critiques*, OPU, Alger, 2005, p. 215.

qu'au moment de percevoir les choses qui nous entourent, on est dans le présent. Parfois, l'individu passe dans l'anticipation ou oriente ce présent vers l'attente, voilà le futur. Si au contraire, on s'efforce de retenir ou de maintenir ce présent dans nos mémoires et de l'inscrire dans les souvenir, on est dans le passé.

Si l'homme moderne a réparti le temps en passé, présent et futur, il a réussit aussi à le domestiquer. En effet, le temps suit un rythme naturel que l'on retrouve dans la succession du jour et de la nuit, des saisons chaudes et des saisons froides, de l'alternance du sommeil et de la veille. Ce rythme naturel est capturé par l'homme qui va par la suite lui conférer une symbolique. Subséquemment, le temps règlera la vie du fermier en périodes de labours et de moissons ; celle des moines et autres religieux en marquant les jours des sacrifices et des rituels, etc.

La société moderne considère le temps comme un facteur déterminant pour son organisation. Le temps des horloges organise la vie sociale des individus. Tout est considéré en fonction du temps. Nul n'échappe à son emprise, pas même l'espace qui est désormais mesuré en fonction du temps nécessaire à le parcourir. Aussi, pour que cette vie de société soit organisée, il faut que le temps objectif pour reprendre l'expression de Benveniste inscrive l'ordre cosmique dans un comput. L'homme socialise ainsi le temps et le concrétise sous forme de calendrier. Pour Benveniste, ce temps calendaire :

« Systématise la récurrence observable des phénomènes astronomiques en créant un répertoire d'unités de mesure correspondant à des intervalles constants (jour, mois, année) ; il organise ces segments temporels dans une chaine chronique où les évènements se disposent selon un ordre de succession avant/après. Enfin, tous les calendriers procèdent d'un moment axial qui fournit le point zéro du comput : un évènement si important qu'il est censé donner aux choses un cours nouveau (naissance du christ ou du Bouddha ; avènement de tel souverain, etc.) »[151]

Outre cela, le temps calendaire semble donner sens à la vie de l'homme moderne. Celui-ci plongerait dans une errance totale sans les repères fixes des

[151] - http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html (consulté le 09-09-2010)

calendriers. Benveniste fait remarquer l'importance de ce temps calendaire en déclarant :

> *« La société des hommes n'est pas pensable hors des contraintes qui président à l'invention du temps calendaire : sans les repérages fixes et immuables du calendrier. Tout notre univers mental s'en irait à la dérive [et] l'histoire entière parlerait le discours de la folie. »*[152]

L'autre façon d'approcher le temps est linguistique. En effet, pour Benveniste : *« c'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps (...) il est organiquement lié à l'exercice de la parole ».* Le temps linguistique considère comme unique et seul repère le présent car la langue ne situe pas les temps non-présents selon une position qui leur serait propre, mais ne les envisage que par rapport au présent. Comme « *il est organiquement lié à l'exercice de la parole* », il est par conséquent lié au moment de l'énonciation. Dès lors, le passé se situe dans l'antériorité du moment de l'énonciation et le futur dans la postériorité. On retrouve cette idée dans les propos de Benveniste qui affirme : *« La langue ordonne le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance de discours »* [153]

3. 4. Le temps romanesque

En dehors de son caractère polymorphe, le temps reste une structure profonde de la création littéraire. G. Genette le considère comme une pièce fondamentale de toute œuvre. Il dit à son sujet :

> *« Le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instants qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée(...) »*[154]

Le temps est une donnée complexe. Il joue un rôle considérable dans la construction du sens d'un texte. À l'instar de l'espace dont il est solidaire, il est

---

[152] . Emile, Benveniste, (1974). Le langage et l'expérience humaine, in *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Paris: Gallimard, p. 72.
[153] . *Ibid.*, p. 74.
[154] . Gérard, Genette, *Figures II,* Paris, PUF, p. 43.

l'objet d'analyses détaillées. Souvent, les études menées sur le temps dans une œuvre littéraire tournent autour de trois grands points qui sont signalés par Michel Butor dans le passage suivant: « *Dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture »*[155] et que certains nomment de façon plus simples : temps externes et temps internes.

Mais avant d'analyser en détails ces deux temps, notons d'emblée que le roman de Haddad porte une indication temporelle directe qui non seulement clos le roman mais aussi le rattache définitivement à l'histoire de l'Algérie en guerre. *« Aix-en-Provence, septembre 1958 ».* D'autres dates comme « *la guerre de 14 »*[156] ou celle relative à la construction du donjon rouge par les turcs en 1911 inscrivent cette fois-ci le texte dans le réel. Elles correspondent à des évènements historiques attestés. Ces repères et ancrages temporels confèrent une illusion de réalité. Ils donnent également un contexte à l'histoire.

On retrouve, également, dans le texte des indices temporels moins marqués et qui renvoient à la guerre d'Algérie, tels que la rafle dans Paris où la police est à la recherche de faciès algériens ou encore la présence de militaires français et d'une garnison dans une oasis du sud algérien. Toutes ces indications temporelles ont pour fonction d'inscrire le roman dans le réel et dans la catégorie du roman témoignage. Elles le rattachent, dans un deuxième temps, à la littérature de combat.

3. 4. 1. Le temps externe

Nul doute que Haddad, eût voulu rattacher la cause algérienne aux grands bouleversements qui touchent le monde. De fait, le monde vit la décolonisation avec la poussée des nationalismes et l'indépendance de nombreux pays africains et arabes. Le peuple algérien se voit revendiquer à son tour, le droit à un état libre

[155] . Cité par Bourneuf et ouellet, 1989 :106)
[156] . Malek, Haddad, op-cit, p.19.

et indépendant. Bien que le récit soit fictionnel, il n'en demeure pas moins qu'il rapporte, un grand moment de l'histoire de l'Algérie. Aussi, en signant le roman par la date de septembre 1958, Haddad met fin à l'illusion fictionnelle qu'a pu créer le récit pour replacer le lecteur dans le contexte historique de l'époque.

Par ailleurs, comme tout écrivain, il a été influencé par les écrits de son époque. Des noms d'auteurs qui sont considérés comme les initiateurs de la révolution littéraire du XXème siècle sont souvent cités dans ce roman. On relèvera entre autre : *Lauréamont, Guillaume Appolinaire*, *Jacques Prévert*, *Camus, Sartre* et *Aragon.* Tous appartiennent à ce mouvement littéraire du début du siècle précédent. La littérature du XXème siècle a été profondément marquée par les crises historiques, politiques, morales et artistiques. Le courant littéraire qui a caractérisé ce siècle est le surréalisme, qui est surtout un renouveau de la poésie, mais aussi l'existentialisme qui est aussi considéré comme un humanisme de Jean-Paul Sartre. La source première de ces artistes est en rapport avec les conflits politiques de l'époque. La guerre est ainsi présente aussi bien dans la poésie que dans le roman.

Comme ces écrivains que l'on a cités plus haut, *Haddad* est le produit d'une guerre sans merci. Cependant, il n'arrive pas à comprendre la finalité de la guerre à laquelle se livrent français et algériens. Il rêve d'un monde moins violent et plus fraternel à l'image de ce micro-espace crée dans son roman : le bistrot de *M. Maurice* qui rassemble plus qu'il ne cloisonne. *« Quelle connerie la guerre ! »,*[157] semblait dire *Haddad* au *général de Gaulle,* alors président du conseil*,* lorsqu'il lui adressa son roman.

Sur un autre plan, *Haddad* a conscience qu'il vit dans un monde où les intérêts font taire les valeurs, et où le système social est rigoureusement déterminé par des forces économiques. Il a conscience, également, que la

[157] - Jacques, Prévert, *Barbara*, http://boppin.com/poets/prevert.htm, 28/11/2010

littérature est devenue synonyme de roman vu que les éditeurs n'ont de yeux que pour ce genre qui domine les ventes.

Pourquoi le roman a-t-il autant de succès ? La raison de cette réussite figure dans le fait qu'il supporte bien les transgressions formelles et permette tous les écarts par rapport aux codes canoniques de l'écriture romanesque dites traditionnelles. Outre cela, Il autorise le brouillage des voix narratives comme on la vu dans le sous chapitre consacré à cet effet et peut même mettre en valeur un faux héros, et se permettre d'entraver la linéarité de l'intrigue. Toutes les normes qui, jadis, ordonnaient le roman traditionnel tombent l'une après l'autre sous la plume d'écrivains de talents tels : *Michel Butor*, *Nathalie Sarraute*, *André Breton* et *Jean Ricardo.* Se diriger vers ce genre d'écriture qui autorise toutes sortes de transgressions formelles et qui lui permet de rendre compte, à la fois, de son engagement politique et d'une poésie lyrique devient, dès lors, une orientation naturelle pour le jeune écrivain.

Le roman est publié dans cette période dite des *« trente glorieuses »* où l'économie des pays européens connait une croissance économique sans précédent. Le pouvoir d'achat de l'ouvrier français est multiplié par 2,3 entre 1947 et 1976. En conséquence au progrès scientifique qui ne cesse de procurer du confort à l'homme, le monde devient de plus en plus matérialiste, la société se transforme peu à peu en société de consommation. L'homme dans sa quête de l'objet qui l'obsède, se vide de toute spiritualité et des valeurs qui assuraient sa dignité et sa supériorité sur les autres espèces. C'est un être fragmenté et vide. L'écriture ne pouvait rester immuable alors que tout autour changeait.

À l'image de l'homme du XXème siècle qui est devenu un être des plus complexes et aux facettes multiples, l'écriture de *Haddad* est un mélange de genre. En effet, on retrouve dans certains passages une écriture poétique caractérisée par un procédé anaphorique qui donne une cadence rythmique au texte tel les passages suivants :

« - Ah bon ! vous êtes Algérien.
Mais qu'elle dise son nom, bon dieu, qu'elle le dise : Je m'appelle la guerre !
Je suis né le jour (…)

- *Ah bon, vous êtes Algérien.*

Je connais un vieux mur (…)
Je connais un vieux chat (…)
J'ai bien connu Nadia (…)

- *Ah bon , vous êtes Algérien.*

J'ai perdu un frère qui m'impressionnait (…)
Et puis j'ai découvert (…)
J'aimerai embrasser la fée (…) »[158]

« C'est un mot qui détonne au milieu des bouteilles,(…)
C'est un mot orphelin, c'est un mot en exil. C'est un mot qui a froid, c'est un mot qui a faim. C'est un mot qui a mal au cœur. »[159]

Cette écriture est considérée, à juste titre, par Charles Bonn *comme une : « écriture plus lyrique qu'épique (…) quelque peu monologique »*[160]

Le conte est lui aussi présent dans le roman de Haddad à travers le récit encadré dont la structure rappelle beaucoup la conception de *Denise Paulme* du conte complexe, qui est basé, selon elle, sur un schéma de quêtes et d'interdits. Il s'agit de la quête d'une gazelle, d'un amour et au second degré d'une liberté de tout un pays. Il est question aussi dans ce récit d'un homme aux prises avec des lois sociales et divine et d'une fatalité qui s'oppose à sa liberté.

À ces deux genres, S'ajoute un troisième : Le journal intime. Ainsi, lit-on, les sentiments et les pensées du narrateur, à la manière d'un témoignage, dans le passage suivant : *« L'auteur ajoutait encore : je sais qu'ils étaient très émus et qu'ils parlèrent de la gazelle. »*[161]. L'évènement est rapporté de façon modalisée par l'emploi du verbe « savoir » qui marque une certaine forme de certitude et l'utilisation du présent et du mode indicatif qui présentent l'action comme

[158] . Malek, Haddad, Op-cit, p. 20.
[159] . *Ibid,* p. 35.
[160] - Charles Bonn, *Le roman algérien*, http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/RomAlg.htm.20 Juillet 2010
[161] . *Ibid*., p. 32.

certaine. Il est clair qu'il y a, par ce procédé une volonté pour bien marquer la nature des sentiments éprouvés par les personnages et par le narrateur, et, de les présenter sous la forme d'un témoignage.

Un autre indice qui renvoie au vécu du narrateur et au genre se trouve dans le passage suivant :

« Dans une boite grossièrement décorée, l'auteur conserve du sable cueilli comme de l'écume là-bas ou c'est toujours partout. (…) L'auteur caresse le sable de ses doigts qui tremblent. (…) car l'auteur a connu le Sahara bien avant d'avoir fait une introspection. »[162]

Le récit est rapporté de façon entrecoupée et discontinue. Une même séquence narrative peut s'étaler sur plusieurs chapitres. Ce-ci est une autre marque du journal intime. De plus, l'indication spatio-temporelle qui clos le roman, est à considérer comme une marque supplémentaire de ce genre narratif et biographique.

Par ailleurs, le récit utilise de multiples formes d'insertions temporelles. Ces insertions possèdent une vocation essentiellement informative et explicative. Elles se présentent sous la forme d'un moment de la journée « *Le matin l'oasis sentait le pain mouillé(…)* », « *vers sept heures*, alors *que l'Akakous pénétrait dans le soir(…)* »[163]. En effet, ces différents moments de la journée permettent aux évènements de prendre place. Ils ont une double fonction : celle d'encadrer le récit et celle de situer les ellipses que nous étudieront plus loin dans le temps interne.

Une insertion temporelle peut se présenter aussi sous une forme météorologique comme on le voit clairement dans le passage suivant :

« Les vents de sable étaient à craindre. Janvier qui s'achevait les appelait. Pendant des semaines le sable quitterait son lit. L'air serait sec et irritant » ; « Il gelait ferme. D'épais triangles de glace sale encombraient le bassin de la place Saint-

[162] . *Ibid.*, p. 91.
[163] . *Ibid.*, pp. 30-31.

Sulpice. » ;[164] *« La pluie fusillait les pavés. L'hiver qui s'enrhumait courait sur les trottoirs. Paris glissait. »*[165]

Cette utilisation du temps météorologique permet d'accentuer le caractère tragique du récit. En effet, en faisant évoluer ses personnages en plein hiver, *Haddad* instaure le sentiment de persécution et d'acharnement de la nature sur le personnage créant ainsi un effet tragique. Bien que l'on soit en hiver, en plein mois de janvier, les conditions météorologiques sont les pires pour le personnage *Moulay* et son compagnon qui se sont perdus dans le désert. La soif qui conduira plus tard à leur mort, est amplifiée par le soleil qui emprisonne le héros et son compagnon et les pénètre jusqu'aux entrailles. : *« Le soleil est partout. Il est surtout dans le ventre. »*[166]

Le cadre culturel propre à cette époque et qui permet de situer l'atmosphère directe se lit dans de nombreux passages du récit. Pour ce qui est de l'atmosphère politique qui entourait le personnage à cette époque en France, elle était partagée. Ce doute et cette hésitation apparaissent dans cette réunion politique de la gauche qui a eu lieu aux *Société Savantes* à Paris. Dans les interventions des uns et des autres, on sent toute la détresse d'une société qui ne sait plus ce qu'elle veut.

« Le micro en a entendu de toutes les couleurs. Une voix a crié :

- Les bradeurs à la porte !

Une voix a crié :

- Le fascisme ne passera pas !

Une voix a crié :

- Mendès au poteau !

Une voix a crié :

- Thorez à Moscou !

Une voix a crié :

164 . *Ibid*., p. 73.
165 . *Ibid*., p. 29.
166. *Ibid.*, p. 110.

- Les paras au pouvoir !

(…) L'auteur saisit des bribes lancées à la volée :

- La lutte du peuple algérien…

- …Algérie française ! Algérie française !..(…)

- Fusillez Ben Bella ! Fusillez Ben Bella ! »[167]

L'auteur exprime, aussi par là, sa grande déception quant à la position du parti communiste français, vis-à-vis de la question algérienne. Il est très déçu car il se sentait très proche de ce parti vu qu'il était un fervent partisan du parti communiste algérien. C'est dans cette atmosphère, où interrogation et déception, sont le quotidien du personnage *L'auteur* que le récit évolue et marque les contours de ce tragique Haddadien.

La culture algérienne est très présente dans le récit encadré. La variété ethnique (noirs soudanais, arabes, targuis), linguistique (arabe, tamajek et français) et architecturale (le ksar, la mosquée soudanaise ou encore le donjon turc) du sud constituent la grande richesse du terroir algérien. On retrouve l'arabe comme langue véhiculaire entre ces différentes ethnies comme on le voit dans le passage suivant : *« Ils se parlaient en arabe car Moulay ignorait le tamajek »*[168].

De plus, le récit rend compte de la condition de la femme algérienne de l'époque. Complètement soumise à l'homme, elle est confinée à des travaux ménagers et n'a aucun droit dans le choix de son futur époux. Ainsi, *Yaminata* va devoir accepter, un homme qu'elle n'a pas choisi et que son père lui a imposé. Le récit nous renseigne également sur la nature de la dote à cette époque. En effet, la dote se compte en chameau dans cette région du sud. *Kabeche* en s'adressant au père de *Yaminata* lui fait cette offre : *« Tu auras le nombre de chamelles que tu voudras… »* [169]. La nature de la dote, bien qu'elle donne une certaine authenticité au récit, place l'histoire assez loin du lecteur, surtout, européen.

[167] . *Ibid.,* pp. 27-28.

[168] . *Ibid.,* p. 32.

[169] . *Ibid.*, p. 70.

Le statut de la femme française et européenne de l'époque se lit en filigrane du récit cadre. Gisèle est une femme active qui travaille dans une maison d'édition. Elle jouit d'une liberté totale et est représentée comme l'égale de l'homme. À aucun moment du récit, elle n'est montrée soumise à l'homme, pas même son mari. *Gerda* est une jeune étudiante allemande qui vit seule en concubinage avec *l'auteur* à Paris. L'une ou l'autre sont responsables de leurs destins et ne sont tributaires de personne.

3. 4. 2. Le temps interne

Les récits qui racontent l'expérience humaine ne se contentent pas de rendre compte des faits mais transforment la succession d'évènements en une totalité signifiante. Les faits sont alors considérés sous l'angle de leur agencement et des limites d'un commencement et d'une fin. Paul Ricœur considère la temporalité comme le caractère majeur de tout récit. Il déclare à cet effet que :

> *« Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel […] Peut être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre. »*[170]

Il est clair que le temps ne devient temps humain (temporalité) que dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif. Paul Ricœur considère qu'il existe un lien nécessaire - transculturel, anthropologique - entre « *l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine* »[171].

Contrairement à l'historien qui doit évoquer des lieux et des personnages existants, le romancier est libre de créer un monde inédit, même si ces personnages ou lieux fictifs s'inscrivent difficilement dans la réalité ou la dépassent, il n'en demeure pas moins que le récit reste dépendant de l'acte narratif qui l'institue. Le récit de fiction est une expérimentation à chaque fois nouvelle d'une schématisation narrative. Toute œuvre littéraire est une dimension

[170] . Paul, Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, seuil, 1986, p. 12.
[171] . Paul, Ricoeur, *Temps et récit*. Paris, Seuil; I, 1983, p. 85.

nouvelle de la pensée. Elle est perspective et accomplissement d'une esthétique singulière et d'un besoin collectif. Le roman, par son évolution continue, est considéré par Michel Butor comme *« le laboratoire du récit ».* C'est ainsi qu'il déclare *:*

« La recherche de nouvelles formes romanesques joue […] un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation »[172].

Comment se présente la temporalité narrative ?

Telle une pièce de monnaie, la temporalité a deux facettes indissociablement liées. D'une part, le temps narratif est déterminé par la nature linéaire du signifiant linguistique. Ce temps se mesure en nombre de paragraphes, de chapitres et de pages nécessaires à parcourir le récit. Il est appelé temps du récit ou temps racontant et que les théoriciens allemands désignent par *Erzählzeit.* Il représente le temps nécessaire à la consommation d'un texte. Gérard Genette dira au sujet de ce temps racontant : « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture. »[173]

En effet, Je t'offrirai une gazelle est une œuvre de 125 pages, divisées en 25 chapitres dont sept (4ème, 6éme, 10éme, 14ème, 19ème, 22ème, 23ème) ne traitent que du récit encadré c'est-à-dire celui relatif à l'histoire de *Moulay* et *Yaminata*. Quinze autres chapitres relatent le récit encadrant, c'est-à-dire celui en rapport avec l'histoire du personnage *L'auteur*. Les chapitres 8, 18 et 20 traitent des deux récits.

Pour ce qui est du récit enchâssé, nous dirons que sept chapitres, étalés sur une trentaine de pages environ ont suffit pour le raconter. Il représente de ce fait

[172] . *Répertoire II*. Paris : Éditions de Minuit, 1962. Cité par : Françoise, van Rossum-Guyon, in *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA, 1997, p.14 .
[173]. Gérard, Genette, *Figures III*, Pris, Seuils, 1972, p. 78.

le quart de l'espace textuel de l'œuvre. Le récit enchâssant, de part ses dix-sept chapitres est évidemment le plus important.

Le temps du récit semble réparti de manière plus ou moins équilibrée sur les différents chapitres de l'œuvre de sorte que le lecteur n'a pas trop le sentiment que certains chapitres soient plus longs que d'autres. En effet, il est à signaler que le 23ème chapitre qui compte une page et demie et le 2ème avec deux pages et demie sont les plus courts. Les chapitres 17 et 22 sont les plus longs avec 8 pages chacun. Pour le reste de l'œuvre, un certain équilibre est remarquable. Aussi, on a recensé onze chapitres comptant chacun quatre pages et sept autres de cinq pages chacun.

D'un autre coté, la temporalité narrative représente le temps raconté et que les théoriciens allemands appellent erzählte zeit. Au cours de la « consommation »du texte, c'est-à-dire tout le long de sa traversée en tant qu'espace, des personnages et des lieux se constituent. Un décor s'installe et une chronologie propre au récit se met en place. Un temps calendaire régit ce monde fictif grâce auquel les personnages, grandissent, vieillissent, se souviennent et se projettent dans le futur. C'est le temps de l'histoire. Il se mesure de la même manière que le temps des horloges c'est-à-dire en heures, jours, mois et années.

Étudier la temporalité d'un texte revient à analyser les rapports entre le temps raconté ou celui de l'histoire avec le temps racontant ou le (pseudo)-temps du récit, comme aime bien l'appeler Genette. Cette étude devra permettre de voir comment les évènements sont-ils narrés. Et comme l'a si bien dit William Burroughs : *« Rien n'est vrai, tout est permis »,* les romanciers excellent dans l'art de présenter les évènements. Ils peuvent les présenter selon leur succession réelle dans l'histoire ou suivre un ordre complètement différent. Ils peuvent, aussi, les raconter, plus ou moins vite ou s'attarder des pages entières sur un évènement qui dure un laps de temps très court ou encore passer sous silence des semaines,

voire des années. Telle est l'étude de la temporalité et que Gérard Genette rattache à ces trois points essentiels : l'ordre, la vitesse et la fréquence.

3.4.2.1. L'ordre

« Étudier l'ordre temporel d'un récit, note Genette, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces même évènements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. » [174]

Il est clair que, depuis le récit classique, les récits synchrones, caractérisés par une parfaite coïncidence entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit sont vraiment rares pour ne pas dire inexistants. Les anachronies narratives qui font partie de la grande tradition littéraire occidentale sont très fréquents dans les récits contemporains et post-contemporains.

En effet, *« Je t'offrirai une gazelle »* est une œuvre où les anachronies se répètent sous différentes formes. D'abord, les analepses qui sont des anachronies par rétrospection où le narrateur effectue des flash-back, c'est-à-dire qu'il revient sur des évènements antérieurs au récit premier. On remarque que les analepses, chez Haddad, sont souvent synonyme de joie, de gaieté et de bonheur immense. Elles sont souvent associées à des souvenirs assez lointains, en rapport avec des thèmes comme l'enfance, l'amitié ou l'amour.

« *Pourtant c'est mon ami, je savais tout de lui. Je lui disais les vers que je ne voulais pas publier. Il connaissait mon cœur. Il connaissait mon rêve.(…) C'était mon ami, attentif et savant. A quoi bon raconter ? L'amitié est un privilège de paix. »*[175]

« (…) j'ai bien connu Nadia. Elle était petite et jolie. Elle portait des souliers rouges. Elle venait chez ma grand-mère. Nadia était petite et jolie… »[176].

[174] . *Ibid.*, pp. 78-79.
[175] . Malek, Haddad, op-cit, p. 99.
[176] . *Ibid.*, p. 20.

Elles évoquent de façon très nostalgique un passé où l'homme vivait loin de toute forme de souffrance et en parfaite harmonie avec son environnement. Il était capable de vivre pleinement ses passions car ses racines s'enfonçaient solidement et profondément dans sa terre et dans sa culture.

Par ce procédé le narrateur recourt au temps passé pour fuir le temps présent trop insupportable à ses yeux. *L'auteur* est incapable de vivre ses passions dans le présent car il n'a aucun repère. Exilé, loin des siens, entre deux cultures, il est de ce fait perdu dans ce désert de goudron et de construction sans fin. Il est dans une errance totale, dans « ce *Paris qui n'en fini pas ».*

La mémoire est dès lors considérée comme une bouée de sauvetage, utilisée pour rompre avec la réalité. Elle permet, en effet, de se placer entre ce qui existe maintenant, avec tout ce que ce moment peut engendrer comme malaise et douleur et ce qui a existé, avec tout ce que cela pouvait procurer comme sentiment de bien être et d'équilibre.

Cette forme d'analepse externe se retrouve dans un passage particulier où l'auteur évoque avec beaucoup de nostalgie les meubles anciens. Le narrateur revient au temps passé car il est en quête de repères, qu'il ne retrouve plus dans le présent. Il les compare avec les meubles modernes sans chaleur et sans vie. C'est un passage du miel au fiel lorsqu'il met en parallèle le passé et le présent.

« *Avant - l'auteur ne disait jamais autrefois-, avant on ne pouvait songer à la dislocation. Les meubles disaient l'amour craintif et chaud, la porte d'une desserte qui grince. Ils étaient grands, ils existaient. On naissaient au pied d'une armoire, on grandissait à l'ombre d'un buffet.(…) Avant, on ne divorçait pas, on ne déménageait pas.(…) Aujourd'hui on déboise. Aujourd'hui on divorce. Aujourd'hui on déménage.(…) – C'est ça on déménage. Toutes les racines sont pivotantes. »*[177]

Le deuxième procédé anachronique utilisé est la prolepse. C'est une anachronie par anticipation. Cela consiste à raconter à l'avance un évènement ultérieur. Aussi, on a remarqué que les prolepses utilisées par le narrateur

[177] . *Ibid.*, p. 58.

concernent les passages du récit « à la première personne ». En effet, la narration homodiégétique facilite au narrateur l'allusion à l'avenir comme le signale si bien Genette :

« Le récit « à la première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. » [178]

Il est à noter toutefois que les anticipations, ou prolepses se rencontrent moins fréquemment dans l'œuvre de Haddad. Elles expriment cependant une volonté d'agir du héros tragique. Cela se traduit par l'utilisation de verbes d'action comme nous pouvons le voir clairement dans le passage suivant :

« *Je rentrerai dans Timgad endormie par la porte de Trajan. Il fera nuit et clair de lune. La neige brillera dessus le mont Chélia. J'irai vers le théâtre antique pour haranguer les songes. Cette fleur orpheline en haut des barricades m'y viendra retrouver. Je saluerai les pierres patientes. (…) Je dirai :- Peuple, je t'apporte la bonne graine des violettes, qui poussent et pousseront dessus le mont Chélia.(…) Je rentrerai par la porte de Trajan(…) La hyène sortira par la porte de Trajan. »*[179]

Cette prolepse développée dans ce passage est centrée sur la nécessité de l'action du personnage *l'auteur* dont le dessein est de changer son destin et celui de son peuple asservi. C'est une façon de souligner le propre du héros tragique qui aura espéré jusqu'au bout une autre issue à sa vie. Aussi, le narrateur évoque le changement qui se fera dans l'avenir comme une fatalité et une certitude par l'emploi de l'indicatif en déclarant : *« La hyène sortira »*, allusion à l'occupation française et parle déjà de la liberté comme acquise avec l'utilisation d'un temps du passé : *« regardez la gazelle que le bon Dieu m'offrit. »*[180]

3. 4. 2. 2. La vitesse

L'un des éléments qui structure la vitesse de narration est bien sûr le choix que fait l'auteur des évènements à raconter. Dans son récit le romancier

178 . Gérard, Genette, op-cit, p. 106.
179 . Malek, Haddad, op-cit, p. 93.
180 . *Ibid.*, p. 93.

n'évoquera que les évènements qui sont utiles à son projet car il serait utopique de vouloir tout raconter. Cette idée est développée par *Maupassant* dans sa célèbre préface de *Pierre et Jean* :

« Raconter tout serait impossible car il faudrait un volume par journée pour énumérer la multitude des incidents insignifiants qui emplissent notre vie. Un choix s'impose donc(...) Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet. »[181]

Aussi, selon qu'il choisisse de s'attarder sur une description ou un monologue des pages durant ou qu'il défile ou résume les actions en quelques mots ou quelques paragraphes, cela produit un effet sur le rythme du récit.

Pas plus que les récits synchrones, les récits isochrones n'existent pas. C'est-à-dire que la narration ne peut pas se faire avec un rythme constant jusqu'à la fin du récit. Il ne saurait y avoir un texte où le temps de l'histoire égalerait le temps du récit. Ces changements de rythme de narration, Genette les associe à la notion de vitesse. Lui, qui définit la vitesse comme suit :

« On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (...) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes, et en pages. »[182]

Aussi, nous remarquons, dans *Je t'offrirai une gazelle*, des irrégularités rythmiques ou anisochronies répétées. L'analyse du récit révèle que le chapitre premier couvre un seul évènement, à savoir le dépôt du manuscrit sur le bureau d'un éditeur. Cette action ne dure dans l'histoire que quelques minutes, mais à laquelle le narrateur consacre deux pages et demi. Il y intègre des éléments extra-narratifs ou encore y insère des pauses descriptives. Cela a pour effet immédiat un certain ralentissement de la narration.

Suivant le même modèle, le chapitre deux est construit avec un certain décalage, où le temps de narration semble supérieur au temps de l'histoire. En

---

[181] . Guy, de Maupassant, *Pierre et Jean,* 1888, réd 2004, La fleche, maxi poche, pp 17- 18.

[182] . Gérard, Genette, op-cit, p. 123.

effet, deux pages et demi seront nécessaires au narrateur pour dire que le manuscrit en question est emporté par le personnage *Gisèle* afin de le lire chez elle.

Le troisième chapitre s'ouvre par une ellipse, c'est-à-dire que le narrateur passe sous silence un temps, jugé inutile, qui a passé dans l'histoire. Le personnage *L'auteur* quitte le bureau de son éditeur à la fin du chapitre premier et on le retrouve au début du chapitre trois dans un bistrot sans aucune indication sur ce qu'il a fait entre temps et sur la durée qui sépare les deux moments.

En usant de l'ellipse, le narrateur donne au récit une accélération sensible et place le lecteur dans le feu de l'action. On remarque aussi, que l'ellipse, prépare le terrain pour les scènes où se concentre tout l'intérêt dramatique et tragique du récit. Ainsi on peut voir apparaitre de nombreuses ellipses notamment au chapitre VI, VII, VIII et XI qui sont cités à titre indicatif et non exhaustif.

Par ailleurs, comme il y a enchevêtrement de deux récits dans l'œuvre de Haddad, le passage du récit cadre au récit encadré crée un effet de ralentissement dans la progression de l'histoire du récit cadre ou encadré selon la progression de la narration. Pour éviter que la narration soit sanctionnée par un lecteur trop impatient de découvrir la suite des évènements en sautant des parties du texte jugées trop lentes, le narrateur utilise des ellipses. Ainsi, le lecteur se voit prit à la fois par le rythme accéléré et par les évènements tragiques que l'on analysera dans le sous chapitre suivant.

Vu sous un autre angle, le ralentissement n'est pas uniquement produit par le passage du récit cadre au récit encadré mais aussi par les nombreuses pauses qui ponctuent l'œuvre et interrompent la progression narrative. Il s'agit essentiellement de passages descriptifs tels que la description de *Yaminata* au chapitre X ; de scènes narratives qui se présentent sous la forme de dialogues ou de monologue et qui sont très présents dans notre récit ; ou de pause commentative où le narrateur intervient et rompt l'illusion fictionnelle de façon

extra-diégétique en portant un jugement sur son personnage comme on peut le voir dans le passage suivant :

« - Votre amour, Gisèle ne me respecte pas…
Il n'a pas dit Duroc ; Gisèle seule était la responsable et n'engageait qu'une partie de son destin. On appelle ça la moitié. L'auteur a sans doute raison. Il n'est pas la solution des problèmes de Mme Duroc, du Sahara de Mme Duroc. »[183]

Cependant, il faut noter que le découpage en chapitres ne correspond pas toujours aux séquences narratives du récit. En effet, une même séquence peut s'étaler sur plusieurs chapitres. Aussi, la séquence de lecture du manuscrit par *Gisèle* est entamée au chapitre II mais la lecture ne se fait qu'au chapitre IV. Toutefois, il existe aussi, une certaine linéarité entre certaines parties du récit comme on peut le remarquer dans les chapitres XI et XII.

L'étude de la vitesse du récit révèlerait certainement tout le génie de *Haddad* dans l'art de jongler avec les rythmes mais nécessitera une analyse beaucoup plus détaillée et par conséquent beaucoup plus de temps. Mais nous pouvons, déjà, avancer avec certitude que Haddad a volontairement et selon un choix prémédité, fait une expansion de la durée narrative au détriment de la durée fictive.

L'analyse du roman *Je t'offrirai une gazelle* permet de mettre en valeur la manière dont *Haddad* joue avec la chronologie des évènements. Elle dévoile aussi tout le génie de cet écrivain pour instaurer une temporalité tragique à travers un rythme fait de tensions et de discontinuités.

3. 4. 2. 3. La fréquence tragique

Selon Yves Reuter, la fréquence désigne «*Le nombre de reproductions des évènements fictionnels dans la narration.*»[184]

---

[183] - Malek, Haddad, op- cit, p. 103.
[184] - Yves, Reuter, op-cit, p. 82.

En allant vite et en schématisant, Genette propose quatre scénarios possibles et qui consistent à :

- Raconter une fois ce qui s'est passé une fois.
- Raconter une fois ce qui s'est passé n fois.
- Raconter n fois ce qui s'est passé une fois.
- Raconter n fois ce qui s'est passé n fois.

À travers l'analyse que nous avons faite de l'œuvre de *Haddad*, nous avons constaté que mis à part quelques scènes singulatives, et qui sont déterminantes sur un point de vue dramatique tels que : « La rencontre avec Gisèle », « l'épisode de la rafle », ou encore « La rencontre de Gisèle avec l'auteur dans le bistrot » ; le texte de *Haddad* raconte sur un mode de l'habitude et de la répétition, le quotidien des personnages tels que les rencontres secrètes de *Moulay* avec *Yaminata* que résume le passage suivant *:*

« Moulay aimait. Moulay aimait Yaminata. Yaminata aimait. Yaminata aimait Moulay. Là-bas, dans le désert, quand la nuit a du talent, ils se voyaient au bout de l'oasis. » ; ou encore les nombreux passages de l'auteur au bistrot.

Il est à remarquer aussi que toutes les actions des personnages sont citées sur un mode itératif. On citera, à titre d'exemple, M. Maurice qui est tout le temps confiné, dans son bistrot qu'il ne quitte jamais, à faire des mots croisés ; Gisèle Duroc et son mari dans leur train train habituel que l'on a évoqué dans un chapitre précédent ; la môme du coin qui fréquente le même bistrot et écoute le même disque :

« La môme du coin - Josette, une grande fille que l'auteur appelait ainsi parce qu'elle se tenait toujours dans un coin de la chop, près de l'appareil à musique, remettant cent fois le même disque – (…)»[185].

Toutes ces répétitions visent à accentuer le caractère tragique en faisant apparaitre les personnages prisonniers du temps auquel ils ne peuvent échapper et de leurs actions qu'ils ne peuvent changer. Cela les fait tourner dans un cercle

[185] . Malek haddad, op- cit, p. 77.

vicieux, incapables de vivre leurs passions et incapables d'en sortir. Tel est le cas de *la môme du coin* qui est prisonnière de son passé.

3. 5. L'étirement temporel

Le dernier point que nous voudrions soulever dans cette analyse de la temporalité est celui relatif à l'étirement temporel. Comme le personnage tragique est sujet à un destin cruel qui le fait souffrir, il perçoit le temps différemment des autres personnages. Cet étirement est marqué par une discontinuité de la chronologie et l'abondance des analepses. Le temps ne semble pas ponctuer des évènements marquants. Il est campé comme un éternel recommencement. Il s'écoule de lui-même, prolonge les souffrances du personnage qui y est retenu prisonnier. Ce dernier, sachant ses souffrances interminables, tant il est prit dans la spirale tragique ne prête plus attention au temps. *« L'auteur regarda sa montre sans lire l'heure »*[186] *; « L'auteur a regardé un calendrier qui datait de l'année précédente. Il a pensé qu'il y'avait beaucoup de jours dans une année. »* [187]

La tragédie a toujours été indissociablement liée au problème du temps s'écoulant inexorablement. De Sophocle à Ionesco, en passant par Corneille, ce genre littéraire a connu bon nombre de transformations, mais est resté lié à la problématique temporelle.

3. 6. Structure de l'évènement tragique

Outre l'espace et le temps qui structurent profondément la fiction, l'intrigue est, elle aussi, une de ses composantes fondamentales. Les actions qui la composent suivent une certaine organisation qui suscite un intérêt considérable de la part des spécialistes.

[186] . *Ibid.*, p. 12.
[187] . loc-cit

Ainsi, Jean Milly définit- il le récit comme suit :

« Un énoncé rapportant une succession d'actes (accomplis par des humains) ou d'évènements (touchant le monde), et d'états ou de situations, c'est-à-dire de faits d'ordre dynamique et de faits d'ordre statique.»[188]

Il est clair que l'agencement des actions donne une certaine orientation au récit. Cette orientation est souvent dictée par les intentions des personnages, les objectifs qu'ils se donnent, et par un destin préétablit par l'auteur.

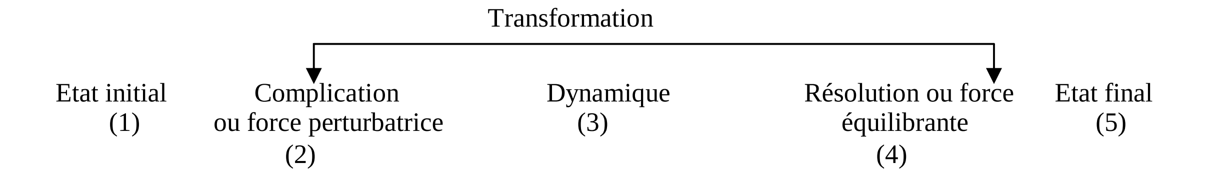
Néanmoins, les objectifs que les personnages se fixent peuvent se trouver contrariés et donc contrés par les actions des autres personnages avec lesquels ils ne partagent pas les mêmes desseins. Les actions menées peuvent aussi exprimer un conflit entre une volonté humaine et une fatalité qui la dépasse. Chose que nous allons démontrer tout au long de nôtre analyse.

En effet, tout récit est composé d'une multitude d'actions. Toutes sont liées par un lien de causalité ou ont une valeur symbolique. Elles ne peuvent avoir de signification que dans une totalité achevée qui possède un début et une fin.

Pour rendre compte de cet enchainement, et des rapports que peuvent avoir les actions ou les évènements, *Propp* a mis en place un ensemble de trente et une fonctions qui engloberaient toutes les fonctions que pourraient avoir les actions d'un récit. Ce répertoire, bien qu'il soit très efficace pour l'étude des contes, il reste néanmoins très difficile à appliquer pour l'œuvre que nous analysons.

Aussi, le modèle élaboré par *Greimas* et *Larivaille* semble plus simple et mieux adapté pour rendre compte de la complexité de l'intrigue de « *Je t'offrirai une gazelle ».* Selon eux, tout récit serait fondé sur la super structure suivante que l'on appelle schéma quinaire, en raison de ses cinq grandes « étapes » :

[188] . Jean, Milly, *Poétique des textes*, Domont, Armand Colin, 1995, p. 103.



Avant d'appliquer ce modèle à notre roman, il faut rappeler que le roman de *Haddad* renferme deux récits emboités. Aussi, nous devons appliquer le modèle à chacun d'eux, et de là, essayer de lire le tragique qui apparaitrait de leur enchevêtrement.

3. 6. 1. Schéma quinaire du récit cadre

3. 6. 1. 1. État initial

Le roman s'ouvre par le dépôt d'un manuscrit chez un éditeur. D'emblée la situation annoncée, dès la première ligne du récit, laisse entendre une sorte de dialectique tragique entre une individuation marquée par l'emploi du « je » et une transcendance représentée par une instance divine « Dieu ». *« Ce que c'est grand le bon dieu. C'est aussi grand que je suis seul.* ». Cette distinction de l'individu par rapport aux autres individus de son groupe ou de la société dans laquelle il vit est caractérisée par la solitude. Ce trait distinctif proclamé par le héros du récit est aussi une caractéristique du héros tragique.

3. 6. 1. 2. Complication ou force perturbatrice

Dès la lecture des premières lignes du manuscrit, *Gisèle Duroc* est intriguée, d'une part, par l'incipit qu'elle trouve peu ordinaire et d'une grande originalité et d'autre part, par l'anonymat de *l'auteur* qui n'a pas signé son œuvre. À ce moment du récit, la narration semble pervertie. On sent un réel brouillage de l'instance narrative. Une question intrigue : Qui est le « *je* » dans *« Je vois l'auteur comme une planche » ?*

Le narrataire est perdu, il est déstabilisé. Et comme pour accentuer son malaise, on découvre à la page 16 qu'il y a le même incipit pour les deux récits enchevêtrés.

Une double recherche est aussitôt entamée. La première est opérée par *Gisèle* pour retrouver cet écrivain anonyme et si talentueux, la seconde est celle du narrataire pour déterminer qui est le « je ». Le récit est lancé.

3. 6. 1. 3. Dynamique

Après la lecture du manuscrit, Gisèle a l'impression d'avoir lu un journal intime. *« Ce n'était pas un livre, c'était une confidence »*[189]. *L'auteur*, qui rapporte l'histoire de *Moulay et Yaminata* replonge ainsi dans ses souvenirs, son histoire et sa jeunesse heureuse. Il se délivre du présent et de sa condition d'algérien exilé, subissant les lois de l'oppression et de l'humiliation qui le font souffrir. *« L'auteur a eu peur et cette peur l'humilie »*[190].

De la rencontre de *l'auteur* avec *Gisèle* est né un amour. D'abord caché, ensuite déclaré. *Gisèle* quittera même son foyer pour conquérir le cœur de son amant. Cet amour poussera l'auteur à rompre sa relation avec l'étudiante allemande Gerda.

3. 6. 1. 4. Résolution

L'auteur partage l'amour mais refuse la relation. Il refuse également son statut d'individu colonisé, dépourvu de liberté. Une seule idée hante son esprit : La liberté. Il est conscient que la liberté ne s'acquiert que par la mobilisation de tout son peuple. Le monologue intérieur qui suit, rend compte des pensées qui traversent l'esprit de l'auteur :

« Sur les dalles romaines le cortège des fellah s'avancera pour reconnaitre son enfant. Tous les fellah seront des princes. Je dirai :

[189] . Malek, Haddad, op.cit., p.26.
[190] . *Ibid*., p. 19.

″Peuple, je t'apporte la bonne graine des violettes qui poussent et pousseront dessus le mont Chélia. Je t'apporte l'enfant recueilli dans les ténèbres de mon doute : je t'offre la gazelle ramenée du désespoir″(…)

″Peuple, ne gaspille pas tes forces à poursuivre la hyène, elle s'en ira mourir dans la plaine et dans sa solitude″.» [191]

3. 6. 1. 5. État final

Avec une conviction profonde, l'auteur retire son manuscrit, mais revendique son droit à la liberté. *« L'auteur n'hésita pas en franchissant le seuil du bureau.»*[192]

3. 6. 2. Schéma quinaire du récit encadré

3. 6. 2. 1. État initial

Dans une oasis, du grand sud algérien, *Moulay,* un jeune prince ruiné est épris de *Yaminata*, une jeune fille touareg. Ils constituent les héros tragiques de ce récit. De par ses racines nobles, et les actions qu'il accomplira, *Moulay* est le héros tragique par excellence. De même, *Yaminata* fait partie de la famille tragique, parce que, comme tout héros tragique, elle veut aller « jusqu'au bout ».

3. 6. 2. 2. Complication

L'évènement tragique qui lance le récit et que par transposition on pourrait identifier au nœud (*desis*) de la tragédie antique, c'est-à-dire le premier moment dans le déroulement des évènements qui forment le (*mutos*) ou le scénario d'une tragédie est la demande de *Yaminata* faite à *Moulay :*

« O si Moulay, la prochaine fois, quand tu reviendras, je voudrais que tu me rapportes une gazelle, une gazelle vivante. Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes… »[193]

[191] . *Ibid.*, p. 93.
[192] . *Ibid.*, p. 125.
[193] . *Ibid.*, P. 25.

Dans la mécanique tragique, le premier élément qui la structure est la représentation d'un acte valeureux c'est-à-dire qui établit soit même sa valeur, qui fonde l'éthique et ne la subit pas. Cette demande de *Yaminata* est le problème qui s'érige en obstacle face au héros. Il définit l'intrigue et lui donne vit. Il pousse le héros à agir. C'est une situation réelle de crise. Le récit est lancé.

3. 6. 2. 3. Dynamique

Dans sa quête de la gazelle vivante et donc de *Yaminata*, *Moulay* se trouve confronté à des forces qui le dépassent. D'abord, le désert par son immensité et ses colères qui représentent une véritable menace pour lui : *« Le Sahara demeure un guet-apens. Son immensité et ses colères ne disent pas sa force envoûtante »*[194]Ensuite, par le personnage *Kabeche,* usant de toute sa notoriété pour obliger le père de *Yaminata* à lui accorder la main de sa fille.

À ce moment de l'intrigue, pressentant leur amour menacé, *Moulay* et *Yaminata* décident de se lier à jamais en faisant un enfant. Cet acte est assimilé à la faute tragique *(Hubris)* car ils ont enfreint une loi divine et sociale qui interdit les rapports de cette nature. Aussi, ils auront mérité le châtiment final qui leur sera infligé par une force supérieure. Cet acte conduira à un retournement de situation ou coup de théâtre. Ainsi, Moulay se perdra dans le désert et tout le chapitre 22 sera consacré à cet évènement.

3. 6. 2. 4. Résolution

La transcendance entre en action et rétablit la justice objective par une série d'actions développées dans le chapitre 22. Ce chapitre s'inscrit dans la forme canonique du récit tragique. Ce qui importe ce n'est pas le dénouement de l'histoire qui se termine par la mort du héros, chose qui est annoncée dès le début du chapitre « *Alors ce fut très grand. Vers midi, Moulay comprit que c'était fini, que*

[194] . *Ibid*., p. 91.

tout était fini, que tout allait finir. » [195], mais les péripéties qui tiennent en haleine le lecteur et produisent en lui le sentiment de frayeur (phobos) et de pitié (elios).

En effet, ces deux émotions vont naitre de l'effet de surprise que produisent les scènes où le héros vit un grand dilemme : laisser son compagnon mourir de soif dans une souffrance interminable ou bien l'achever d'une balle de révolver à sa demande. Cette situation rappelle beaucoup celle d'Andromaque :

« acculée à choisir entre sa fidélité à Hector et le désir de sauver le fils de ce dernier, Astyanax, que seul Pyrrhus peut protéger de la colère des Grecs : Sacrifier le fils d'Hector ou le sauver c'est toujours trahir la mémoire du disparu. »[196]

L'autre volet de ce renversement des évènements est *la reconnaissance*. Elle est définit comme le renversement de l'ignorance à la connaissance (anagniorisis). Associée au coup de théâtre, Aristote la considère comme la partie la plus séduisante de la tragédie. Cette reconnaissance peut se lire dans les propos que tient la gazelle à Moulay quelques instant avant qu'il ne se donne la mort : *« - Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper. Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper… »*[197]. Car c'est le propre de la liberté de briser toutes les chaines.

3. 6. 2. 5. État final

Le récit s'achève par la mort du héros, ce qui caractérise généralement le sort du héros tragique et par l'avenir incertain de l'héroïne qui attend le retour de *Moulay* avec un ventre rond.

Par ailleurs, les évènements des deux récits offrent d'autres possibilités de lectures. D'abord, une lecture politique. À travers les personnages tragiques *Yaminata* et *Gisèle*, on peut y lire une réflexion sur la structure de la société et sur le rôle que doit avoir la femme dans une société moderne. Nul doute pour *Haddad*, la femme ne doit pas accepter la demi- mesure. Elle doit aller jusqu'au

---

[195] . *Ibid*, p. 106.
[196] . Cité par Marc, Escola, op-cit, p. 232.
[197] . *Ibid*, p. 112.

bout de ses désirs et de sa volonté. Elle est représentée comme un membre actif du groupe dont elle fait partie. Au même titre que l'homme, elle est responsable de ses actes.

C'est aussi une réflexion sur la responsabilité de l'individu au sein d'une collectivité (la cité au sens moderne). Par le rôle qu'il fait jouer au personnage *L'auteur*, *Haddad*, confère un rôle de leader et de moralisateurs aux intellectuels et les place au sommet de la pyramide sociale.

L'autre réflexion qu'offre la lecture des évènements est sur la fragilité de la condition humaine. Tous les personnages cités dans le texte vivent dans une monotonie étouffante. Nul ne peut accéder au bonheur. Toutes les tentatives des personnages pour accéder à un niveau supérieur de bien être s'avèrent un échec.

Sur un autre plan, *Haddad* dessine les grandes lignes d'un tragique moderne à travers le récit cadre où une fatalité interne se substitue à une fatalité externe. En perdant tout son humanisme, l'homme court vers sa perte et se condamne à vivre dans la haine qui le précipite vers sa déchéance. Une haine aux origines inconnues que *Haddad* ne comprend pas sa raison d'être. Pour lui encore ce comportement de l'homme moderne est absurde, dans la mesure où l'amour *(Gisèle)* et l'amitié *(Maurice)* sont encore possibles.

Ce tragique moderne est aussi un tragique existentiel. C'est ce sentiment de grande solitude aussi bien physique que morale qui accompagne l'homme moderne. *« Ce que c'est grand le bon dieu, c'est aussi grand que je suis seul » :*[198]Cette phrase qui ouvre le récit témoigne de ce grand malaise existentiel. Il est à noter, également, qu'à travers l'intrigue, on ressent une certaine incommunicabilité entre les personnages. En effet, les dialogues sont très courts. Il y'a une sorte de mur qui empêcherait les uns et les autres de communiquer. Aussi, *Haddad* place des barrières entre ses personnages afin de rendre compte

198 . *Ibid*, p. 11.

de cette situation pénible : *« Un poète en face d'un autre poète c'est un mur en face d'un autre mur… » ; « Entre lui et les autres il y'avait le désert »* [199]

Enfin, nous dirons que le tragique dont il est question dans l'œuvre de *Haddad* réside surtout dans l'absence de réponses toutes faites. Il ne fait que poser des problématiques et nous inviter à y réfléchir.

3. 7. Les personnages et le tragique

Notre ambition première, dans ce sous chapitre, est de déterminer la part du tragique qui rentre dans la composante des personnages de cette œuvre. On essayera, également, de déterminer les rapports entre les personnages et leurs fonctions. Enfin, nous tracerons le schéma actanciel propre à chaque récit.

Il est indéniable que dans toute analyse, une organisation est plus que nécessaire. Aussi, nous suivrons, selon un ordre croissant, le degré d'importance des personnages.

3. 7. 1. Les personnages du récit cadre

3. 7. 1. 1. Les caleçons-repassés

Il ne possède ni un nom, ni une profondeur psychologique, ni une histoire. Il est évoqué de façon assez superficielle. On pourrait l'associer à l'image qu'a l'auteur de l'homme occidental qui est assez soucieux de son apparence extérieur et qui néglige les véritables valeurs. Le tragique de cet homme réside dans sa non maitrise du facteur temps. Le temps lui échappe inexorablement. « *Un monsieur toujours correct et toujours pressé »*[200]

[199] . *Ibid*, p. 92.
[200] . *Ibid.,* P. 78.

3. 7. 1. 2. Le gardien de la constitution

Le surnom donné à ce gendarme est significatif à bien des égards. Il ne représente plus une personne mais une fonction. Ce personnage est au service d'un système colonial avec tout ce que ce terme contient comme injustice et cruauté. Pour se supporter, il a besoin de stimulant. *« ... Un garde mobile qui, entre deux factions, venait depuis la caserne de la rue de Tournon prendre son Côtes Du Rhône.* »[201]

3. 7. 1. 3. M. Bernard Mozart

Il est le directeur du service de presse et n'a été évoqué qu'une seule fois, au chapitre deux. Il a été employé par l'auteur pour désigner le bureaucrate qui entoure toujours l'écrivain. Son tragique à lui, c'est d'être prisonnier de son travail qu'il ne quitte jamais et qui l'oblige à sourire bien qu'il soit triste. Toute l'hypocrisie de l'administration est ainsi dévoilée: *« Il souriait toujours. C'était un homme triste. »*[202]

3. 7. 1. 4. L'Afrique éternelle

Ce personnage apparait une seule fois dans le récit, au chapitre XVII. Il a une dimension anthropologique, historique, politique et tragique. En effet, ce surnom évoque la culture noire caractérisée par le rythme et la danse : *« Le noir dansa. L'auteur frappa des mains »*[203]. Il fait aussi allusion aux origines de l'homme, vu que *Lucy* est africaine. L'homme africain est resté spontané et porteur de valeurs, loin des mutations rétrogrades de l'homme blanc qui devient de plus en plus asociale: *« L'Afrique éternelle embrassa si fort le prince qu'il faillit basculer de l'autre coté du comptoir. Prudemment, M. Maurice avait retiré la gazelle »*[204].

[201] . *Ibid.*, p. 78.
[202] . *Ibid.*, p. 16.
[203] . *Ibid.*, p. 88.
[204] . *Ibid.*, p. *87.*

Mais, il porte aussi toute l'histoire d'un continent, toute la misère d'une race. En effet, ce surnom évoque la tragédie de l'homme à travers l'histoire: de l'esclavage à la colonisation. Cependant, en lui associant l'adjectif « éternelle », l'auteur ajoute une dimension révolutionnaire du peuple africain qui affirme par là sa volonté de changer sa condition et de recouvrer sa liberté. Son immersion dans le récit en compagnie de l'auteur est à comprendre comme une solidarité entre les peuples asservis. Même s'ils ne partagent pas la même langue, ces deux personnages partagent la même souffrance et aspirent à une même liberté.

3. 7. 1. 5. Jean Duroc

Compagnon de Gisèle et l'éditeur de l'auteur, c'est un homme sans grande ambition : *« À courtiser la gloire il s'était essoufflé »*[205]. Sa vie est monotone, tellement monotone que sa femme le quitte. À travers lui l'auteur analyse l'éclatement de la cellule familiale. Pour l'auteur, l'une des raisons de ce divorce est l'absence de communication dans le couple. *Jean Duroc* est un personnage tragique car il inspire de la pitié. Se consacrant entièrement à son travail pour améliorer sa situation et celle de sa famille, il est victime d'adultère.

3. 7. 1. 6. François de Lisieux

C'est un poète, écrivain et journaliste. Sa participation dans le récit suppose que l'auteur accorde une importance majeure à cette catégorie hors paires d'intellectuels qui se sacrifient pour rendre la vie plus supportable de tout un chacun. Il est cité comme *« un arbre qui se tord »*[206], pour donner le meilleur de lui-même et éclairer la voie de ceux qui se seraient perdus dans le chaos de la vie moderne. Il est le porte drapeau de tous les poètes qui ont trouvé le mot juste pour une cause juste. À l'image de Haddad, dont on pense qu'il est le reflet, les

[205] . Ibid., p. 83.
[206]. *Ibid.,* p. *46.*

paroles de *François de Lisieux*, sont tranchantes et engagées : *« Je suis abominablement français. (…) - Toi, tu n'acceptes pas d'être un bâtard »* [207]

Comment ne pas l'anoblir, dès lors ?

3. 7. 1. 7. La môme du coin

Elle est l'exemple typique de la personne qui ne peut sortir de son passé. *Josette*, est un personnage tragique, en ce sens que sa vie a subi un acharnement du ciel. En effet, abandonnée enceinte après trois ans de vie commune, elle est obligée de faire le trottoir pour gagner sa vie. Elle devient par la suite alcoolique et perd ainsi son emploi.

Tous les soirs, elle vient au bistrot écouter la musique qui faisait d'elle, jadis, un être désiré. Elle est prisonnière de son passé, seul réconfort, car le présent la fait souffrir énormément dans sa solitude. Le « huis clos » est une forme de condamnation extérieure du personnage qui le pousse à rester enfermé.

3. 7. 1. 8. M. Maurice

Propriétaire du bistrot, seul espace centripète, il représente l'ami de *l'auteur*. Il sert de médiateur entre un environnement parisien hostile et des individus en mal de vivre, fragilisés par un tragique quotidien. Il soutient l'auteur dans sa quête car *« Il a lu un de ses bouquins. Il croit en lui, M. Maurice »*[208]

3. 7. 1. 9. Gisèle Duroc

Elle représente la femme active et la place qu'elle occupe dans la société française moderne. Elle est représentée par *Haddad* comme l'égale de l'homme par opposition à *Yaminata* qui subit la loi des hommes, celle de Moulay qui lui fait un enfant ou celle de son père qui veut la marier à Kabèche. La chanson que

[207]. *Ibid*., p.46.
[208] . *Ibid*., p. 18.

fredonne *La Môme du coin* tous les soirs lui convient parfaitement : *« Dites ces mots ma vie et retenez vos larmes. Il n'ya pas d'amour heureux. »*[209]

Ce personnage est tragique car il est aveuglé par ses passions. Son amour pour *L'auteur*, lui fait oublier son mari et ses enfants. Elle tomba dès lors dans la faute - *Hubris* - . L'action qu'elle mènera pour retrouver son amant est une action tragique car elle sera rejetée par la suite et ne connaitra jamais l'amour heureux comme dit la chanson.

3.7.1.10. L'auteur

L'auteur est le personnage le plus complexe du récit. En effet, deux questions fondamentales hantent son esprit. Faut-il raconter une histoire d'amour pour chanter le beau et répandre le merveilleux dans un monde qui, de plus en plus, est sujet à la violence ? Ou s'engager dans une action franche pour libérer son pays colonisé ? Haddad pose ainsi la grande question de : Que peut la littérature ?

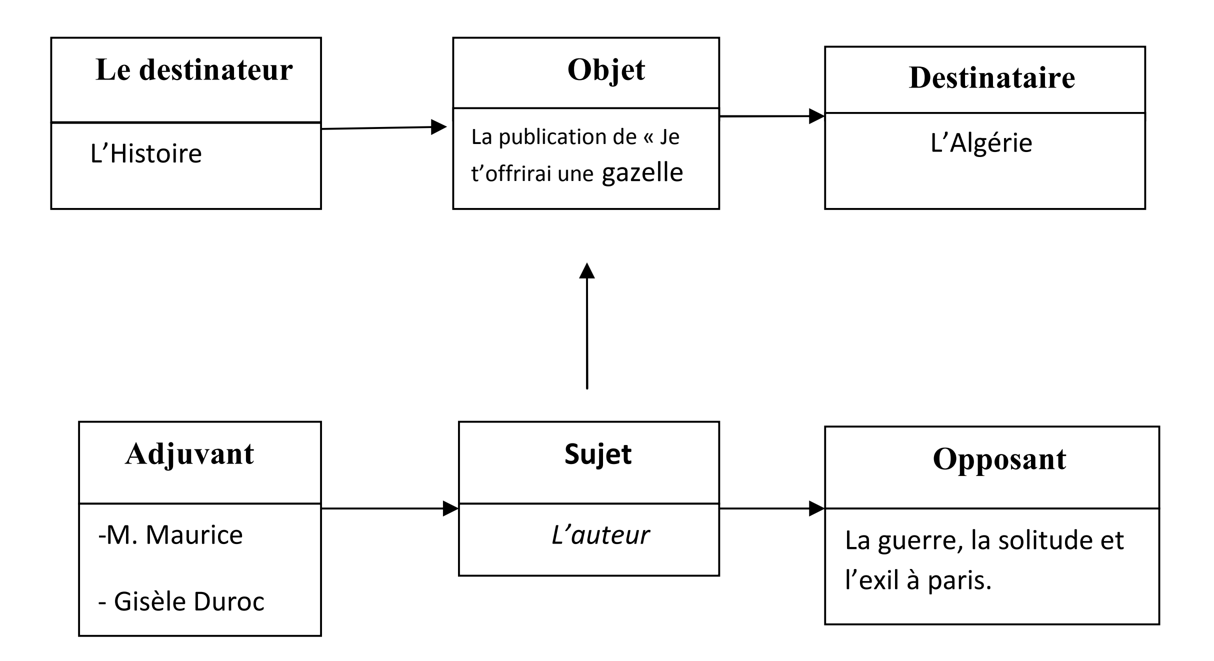
Dans le récit, *l'auteur* est décrit comme un héros tragique qui brave son destin : *« L'auteur sait qu'un destin c'est l'aboutissement des enchainements idiots. Une force aveugle ne dit pas sa puissance, elle affirme son non –sens. »*[210]. Si dans un premier temps, il a laissé parler son cœur avec *Gisèle,* ce personnage a vite retrouvé sa lucidité en se refusant de céder à la tentation. *L'auteur* lui offre *« une gazelle empaillée »*, signe d'un avenir incertain, voire impossible, Car « *La gazelle, la vraie, courait, courait toujours plus libre qu'un regard, elle était l'horizon. ».*[211]Elle était la liberté qu'il voulait réserver à son pays en guerre. Car après et seulement après l'indépendance que les histoires de gazelle et d'harmonica pourront être appréciées.

[209] . *Ibid.,* p.80.
[210] . *Ibid*., p. 19.
[211] . *Ibid*., p. 90.

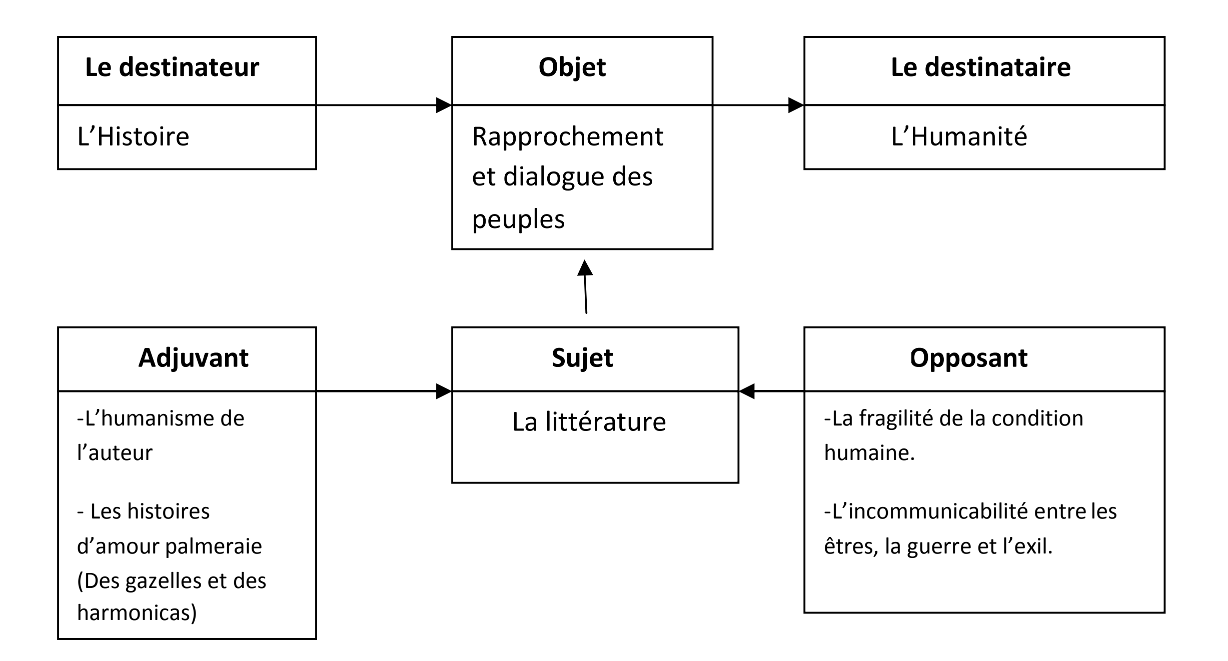
3. 7. 2. Le schéma actantiel du récit cadre

Au terme de cette analyse des personnages, nous proposons ce schéma actantiel de *Greimas*, qui définit le personnage par sa participation à une sphère d'action selon les trois axes suivant : L'axe du vouloir qui réunit le héros et l'objet, l'axe du pouvoir qui oppose l'adjuvant à l'opposant et enfin l'axe du savoir qui regroupe le destinateur et le destinataire.

Dans un premier mouvement de l'œuvre nous proposons le modèle suivant :



Un deuxième schéma qui rend compte de toute la symbolique de l'œuvre peut se présenter de la manière suivante :



3. 7. 3. Les personnages du récit encadré

3. 7. 3. 1. Les parents de *Yaminata*

Ces deux personnages apparaissent dans le roman comme des personnages passifs. Ils ne jouent pas un rôle déterminant dans l'intrigue. Aux pressions répétées de *Kabèche*, les parents cèdent. Leur action est à comprendre comme la soumission d'un peuple qui livre ce qu'il a de plus cher à *« une force noire »*[212] qui le domine.

Cependant, ils ont un rôle important dans la syntaxe tragique du récit. En effet, ils contribuent à pousser l'héroïne *Yaminata* à entamer une action tragique qui la fera tomber dans la faute (faire un enfant avec *Moulay)*. En acceptant de la marier à *Kabèche,* ils obligent *Yaminata* à accepter toute proposition susceptible de sauver son amour. Cette action des parents fera de *Yaminata* une victime (caractéristique indispensable pour parler de héros tragique).

---

212 . *Ibid.*, p. 19.

Ils sont donc, les déclencheurs de la mécanique tragique du récit.

3. 7. 3. 2. Ali le graisseur

Le héros tragique reste enfermé dans son aveuglement, seuls des compagnons fidèles et sincères l'aident dans sa mission en lui parlant avec raison et non avec le cœur. *Ali* est le compagnon dévoué et lucide de *Moulay*, même dans les moments les plus difficiles. Lorsque Moulay lui annonce qu'ils s'étaient perdus, « *Ali n'avait rien dit* »[213]. Il a la fonction d'adjuvant dans le schéma actantiel de *Greimas.*

Cependant dans la mécanique tragique, il pose le héros devant un grand dilemme. En effet, *Moulay* est dans une impasse tragique. Il aura à choisir entre abréger les souffrances de son compagnon en le tuant, ou renoncer à cela et le voir mourir dans une souffrance interminable.

3. 7. 3. 3. Kabèche

Ce nom a une connotation péjorative. Dans la culture arabe, *« Kabèche* » désigne la bête que l'on engraisse avant de la sacrifier. Il boite car l'auteur voudrait accentuer le contraste esthétique entre lui et la belle *Yaminata.* Et produire ainsi un effet répulsif chez le narrataire. Il est désigné comme une araignée qui attend sa victime dans le silence le plus complet :

« Kabèche, l'araignée blanche qui boitait. Le malheur a la manière (…) L'après-midi a le gout du silence.(…) Le silence est encore plus patient que ses toiles. (…) L'après-midi ne parlera pas le crime parfait. »[214]

Par ailleurs, il est à remarquer que le silence est associé à cette scène pour mieux souligner la dimension tragique de la situation car selon Pierre danger :

« Le bruit est dissociable du silence, non seulement parce qu'il s'y détache mais parce que le silence, pourrait-on-dire, représente l'extrême point de tension auquel

[213]. *Ibid*., p. 109.
[214]. *Ibid.,* p.70.

puissent aboutir les bruits. C'est dans le silence que la situation dramatique atteint son moment culminant (...) Plus que la violence elle-même, il exprime cette sorte de creux qui succède à la violence. »[215]

La représentation diabolique de ce personnage est dû au fait qu'il représente les algériens qui ont tourné le dos à la révolution et se sont mis au service de la France. Dans la structure du récit il a la fonction d'opposant.

3. 7. 3. 4. Yaminata

C'est un personnage qui subit une mutation, à mesure que le récit avance. D'abord, elle est objet de désir dans un conte merveilleux. Ensuite, elle devient l'héroïne qui tombe en faute est envoie, sans le savoir, le héros à une mort certaine.

À la fois coupable pour avoir commis la faute, c'est-à-dire la transgression d'une loi sociale et divine (rapport sexuel extraconjugal) ; et innocente car elle s'est exécutée à la demande de *Moulay* pour protéger son amour menacé par *Kabèche*. Il en résulte qu'elle est la parfaite réincarnation de l'héroïne tragique.

À Travers ce personnage, *Haddad* met un peu de lumière sur la situation de la femme algérienne et ses rapports avec les individus de son groupe. Elle n'a, en effet, aucun pouvoir de décision. Elle ne fait que subir la loi des hommes et celle d'une fatalité dont elle devient le jouet.

3. 7. 3. 5. Moulay

La situation tragique est une situation qui n'offre absolument pas de solution à un personnage qui se comporte avec héroïsme. Même s'il reconnait cette fatalité qui l'écrase, il lutte pour affirmer sa liberté.

Moulay est à tous les égards, le héros tragique de ce récit. En effet, il est issu d'une lignée de prince qui fait de lui un personnage noble et au dessus des

---

[215] . Pierre, Danger, *«* La Perception du monde extérieur dans l'œuvre romanesque de Flaubert *», in l'information littéraire, n°5, 1972,* p. 209.

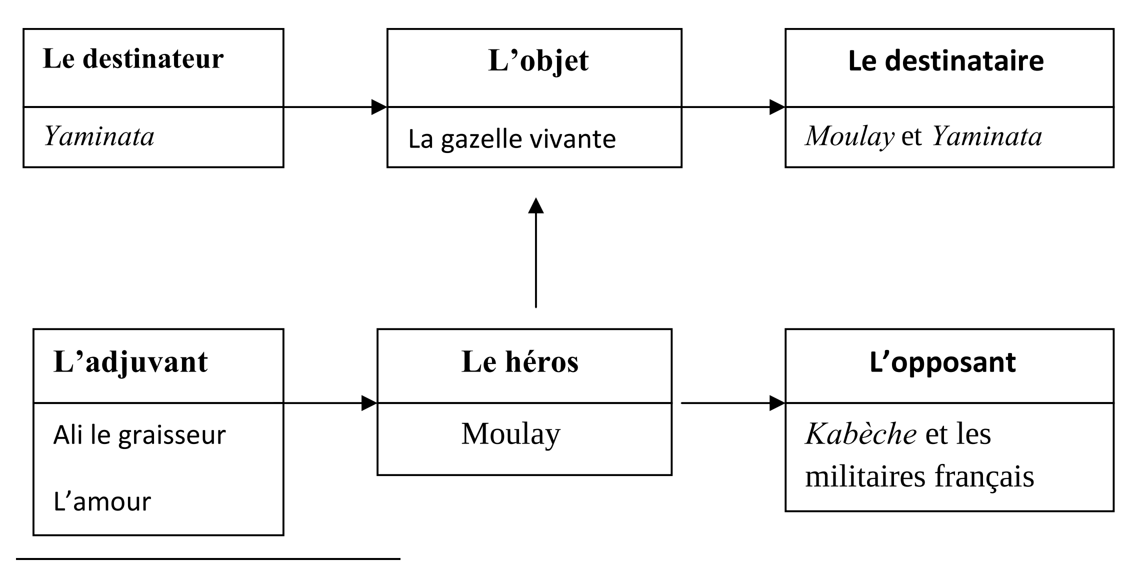
communs des mortels. Il est seul face à ce qui menace son amour. Il part avec son graisseur à la conquête de la gazelle libre et vivante, celle de l'espoir. Bien que sa passion l'aveugle, il a le sens du devoir et de la vertu. Il affronte le grand désert seul avec comme seule et unique arme, son amour pour *Yaminata*. *Moulay* est aussi, un personnage qui refuse tout compromis. *« vivante, elle la voulait vivante... »* [216]: Lança-t-il au graisseur qui voulait tirer sur la gazelle.

C'est aussi, un homme qui tombe en faute religieuse et morale que représente l'*hybris*, en voulant forcer le destin et s'unir avec une femme et avoir un enfant avant le mariage. Il s'exposa alors, à une répression divine très violente. A travers son histoire, *Haddad*, reprend un peu le thème du pêché originel pour marquer le degré d'implication de l'homme dans la faute.

Ce personnage est l'archétype du héros tragique moderne. Aussi, il quitte l'enveloppe de la noblesse antique et redevient le monsieur du peuple où tout un chacun se reconnait. Mais il garde, en revanche, ce désir de liberté qu'il a toujours défendu au prix de sa vie.

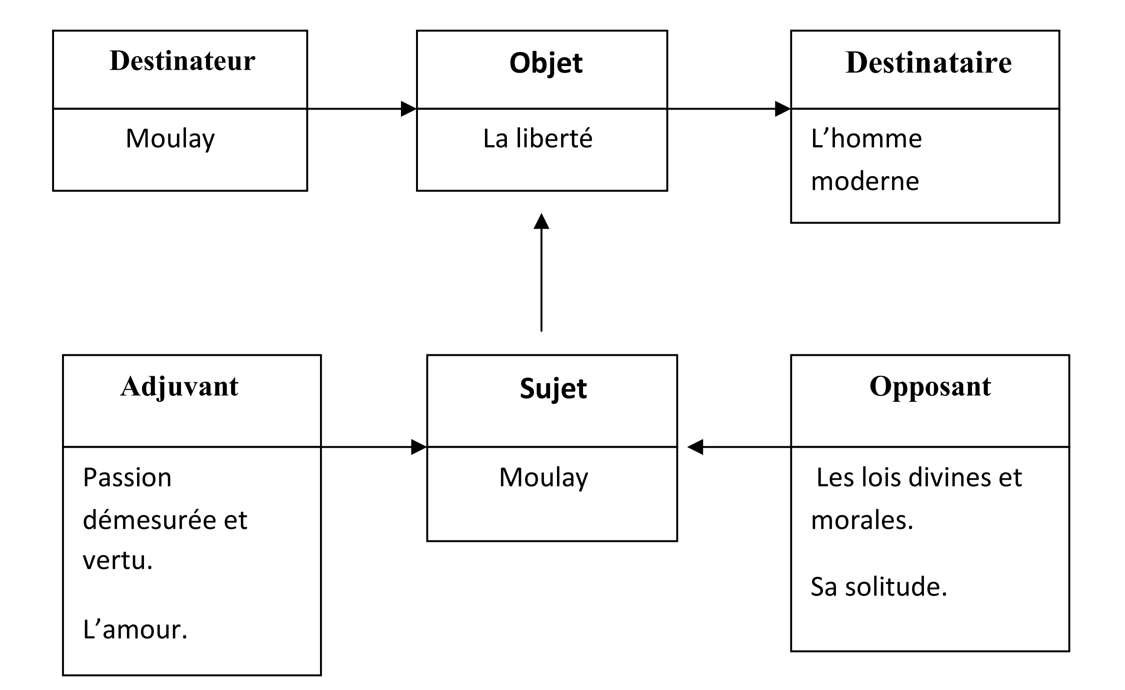
3. 7. 4. Le schéma actantiel du récit encadré

Dans un premier mouvement de l'œuvre nous proposons le modèle suivant :



[216] - *Ibid.*, p. 41.

Un deuxième schéma qui rend compte de toute la symbolique du récit enchâssé peut se présenter de la manière suivante :





Conclusion

Une œuvre d'art se reconnaît par son rapport avec l'immanence, c'est-à-dire le type d'objet dans lequel « consiste » l'œuvre. Elle se reconnaît aussi par son rapport avec la transcendance, c'est-à-dire, une perception nouvelle à chaque contact avec l'œuvre. Jamais on ne lit deux fois le même texte. Aussi, *Je t'offrirai une gazelle* ne peut être perçu de façon univoque.

Ceci étant, nous avons tenté, dans notre recherche, de mettre en lumière une facette de l'écriture de *Haddad*, à savoir l'écriture tragique. Bien évidemment, ceci ne pouvait se faire comme nous l'avions formulé au départ de notre recherche, sans une réelle investigation dans les concepts d'histoire littéraire, philosophiques aussi bien que dramaturgiques. Du coup, les frontières entre le registre tragique et le genre de la tragédie sont devenues plus claires et moins confuses.

À la question que nous avons soulevée explicitement, à savoir : comment se manifeste le tragique dans *je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad ? Nous avons développé la réponse sur trois chapitres. Le premier est consacré à la biographie de l'auteur, à son humanisme et à son engagement. Nous avons voulu montrer, également, la vision de Haddad du conflit algéro-français et sa transposition dans un univers fictionnel. Par ailleurs, il nous a semblé utile de s'attarder un peu sur l'analyse de l'instance narrative et la forme enchevêtrée des deux récits qui semblent très confuses aux premiers abords. En somme, ce premier chapitre dira tout le tragique de cet écrivain hors paire, qui vit une guerre des plus sanglantes avec comme seules armes, la langue de l'ennemi et un grand cœur.

Le deuxième chapitre plante les balises théoriques en rapport avec le thème du tragique. Nous avons voulu rendre compte et définir cette notion mouvante, à travers une approche philosophique. Le tragique, en tant que concept d'histoire littéraire, est à son tour évoqué dans ce même chapitre, retraçant ainsi l'évolution du genre de la tragédie de la Grèce antique, jusqu'aux temps modernes, en

passant par la période classique et celle dite élisabéthaine. Par ailleurs, on ne peut parler de tragique sans pour autant aborder le concept de dramaturgie. En effet, pour Aristote, toute œuvre ne sera taxée de tragique que si elle présente des propriétés susceptibles de provoquer deux émotions spécifiques : terreur et pitié, et qu'elle n'a comme but et comme conséquence que la *catharsis.*

Le dernier chapitre, apporte la confirmation à notre hypothèse et précise que l'écriture tragique dans *Je t'offrirai une gazelle* se manifeste à travers les points suivant :

- Une temporalité marquée par l'utilisation de nombreuses « analepses joyeuses » qui permettent d'échapper au temps présent, jugé trop pénible pour les personnages ; de pauses communicatives rendant compte des monologues intérieurs traduisant les états d'âme du héros tragique et des prolepses qui projettent les actions éthiques du héros dans le futur. D'autres éléments comme l'étirement temporel, le mode itératif ou les irrégularités rythmiques qui prolongent les souffrances des personnages marquent cette structure temporelle.
- L'espace parisien ou saharien représente une immensité, close et agissante. Participant à l'isolement du personnage tragique et à l'expiation de sa faute.
- Pour un meilleur effet du tragique, trois moments sont à noter dans le déroulement des évènements et qui correspondent au schéma aristotélicien: le nœud (desis), l'évènement (peripeteia) et le dénouement (lusis).
- Les personnages de ce récit, à l'image de *Moulay* et de *Yaminata*, se reconnaissent par leur démesure et leur lutte avec des lois morales ou divines qui finissent par les écraser violemment.

- Le tragique intérieur d'un écrivain partagé entre sa passion de chanter le beau et une volonté à produire une écriture tranchante avec l'ennemi.

En dernier lieu, nous tenons à préciser que si ce modeste travail a pour ambition de tenter de répondre à la question du tragique, il reste cependant de nombreuses questions en suspens, notamment celle en rapport avec l'écriture poétique ou l'analyse narratologique qui nécessitent, à notre humble avis, sûrement une investigation poussée. Nous espérons que d'autres études suivront, afin de faire parler encore une fois cet écrivain de talent qui a choisi de se taire après l'indépendance de l'Algérie.


Bibliographie

Corpus

HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*,[1ère éd. :1959], Paris, Union générale d'éditions, coll 10/18, 1978

Œuvres de l'auteur

HADDAD, Malek, *Le malheur en danger* (poèmes). Paris : la Nef, 1956.

HADDAD, Malek. *La Dernière Impression* (roman). Alger : Bouchène,

1989. 169p.

HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle* (roman). Paris : Julliard,

1983.125p. Collection 10/18. ISBN 2-264-00904-7.

HADDAD, Malek, *L'Elève et la leçon* (roman). Paris : Julliard, 1960.

HADDAD, Malek, *Le Quai aux fleurs ne répond plus* (roman). Paris :

Julliard,1982. 124p. Collection 10/18. ISBN 2-264-00905-5.

HADDAD, Malek, *Ecoute et je t'appelle* (poème), *Les Zéros tournent en rang*

(Essai). Maspero, 1961.

Œuvres inédites

Les premiers froids (poèmes).

La Fin des Majuscules (essai).

Ouvrages

ACHOUR, C., REZZOUG, S., *Convergences critiques*, OPU, Alger, 2005.

ARISTORE, *Poétique*, 1449 b 25 ; trad. M. Magnien, livre de poche, 1990.

ARNAUD, Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française*, Publisud, Paris, 1986.

BARTHES, Barthes, W. KAYSER, W.C.BOOTH, Ph. HAMON, *Poétique du récit,* Paris*, édition du Seuil, 1977.*

BEKRI, Tahar, *MALEK HADDAD L'OEUVRE ROMANESQUE pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'harmattan, 1986.

BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variation sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Librairie Droz, 1986.

BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Harmattan, Paris, 1985.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

BOUTROUX, E., *La Philos. de Kant,* Paris, Vrin, 1926.

DANGER, Pierre, *«* La Perception du monde extérieur dans l'œuvre romanesque de Flaubert *», in l'information littéraire, n°5, 1972.*

DEJEUX, Jean, *Situation de la littérature maghrébine de la langue française*, Alger, OPU, 1982.

DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française, Paris, PUF, 1992.*

DOMENACH, J-M., *Le retour du tragique,* Paris, Seuil, 1967.

ESCOLA, Marc, *Le Tragique*, Flammarion, Malesherbes, 2002.

FETSCHER, Doris, *Contre une théorie du déchirement : L'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, in « Littérature maghrébine et littérature mondiale », Charles Bonn &Arnold Roth (Ed.),Königshausen&Neuman, 1995.*

FISCHER, Gustave-Nicolas, *La Psychologie de l'espace*, Paris, PUF, 1980.

FOURNIER, Henri, *Traité de typographie*, Tours, Mame & Cie, 1854.

IONESCO, Eugène, *Dans les armes des villes*, in Notes et contre-notes, Gallimard, 1966.

GENETTE, Gérard*, Figures II,* Paris, PUF.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuils, 1972.

GILLIG, Jean-Marie, *Le conte en pédagogie et en rééducation*, Paris, Dunod, 1997.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.

GREISCH, Jean, *Paul Ricœur: l'itinérance du sens*, Grenoble, Million, 2001.

HADDAD, Malek, « *Les Zéros tournent en rond* », essai précédant des poèmes : *Écoute et je t'appelle*, Paris, Maspéro, 1961.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HOFFMAN, G., *Œdipe Roi*, coll. » Études littéraires », Paris, PUF ; 1990.

KANT, Emmanuel, *la Critique de la raison pur, Paris: Presses universitaires de France, 1944.*

KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Smer, Rabat, 1979.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique,* Paris, Le seuil, 1975.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean,* 1888, réd 2004, La flèche, maxi poche.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1985.

PUZIN, Claude, *La Tragédie et le tragique*, Nathan, Saint-Germain-du-Puy, 2000.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, seuil, 1986.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit* I. Paris, Seuil, 1983.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA, 1997.

Sitographie

Charles, Bonn, *Le Roman algérien contemporain de la langue française* : espace de l'énonciation et productivité des récits, in http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat1ePartie.htm

Jacques, Darriulat, *INTRODUCTION A LA PHILOSOPHIE ESTHETIQUE : Nietzsche et l'esthétique de la tragédie, in http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Nietzsche/NietzscheTrag.html, 17/09/2010.*

PREVERT, Jacques, *Barbara*, http://boppin.com/poets/prevert.htm, 28/11/2010
Rudolf, Steiner, cité par Begoña, Riesgo, Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique, http://excerpts.numilog.com/books/9782842744101.pdf, du 18/09/2010.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Transcendance

http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html (consulté le 09-09-2010).

Table des matières

Résumé

Le tragique est à la fois un concept philosophique, d'histoire littéraire et de dramaturgie. Lorsqu'on parle de tragique, il est toujours question de l'homme, de sa relation avec le monde, de sa condition humaine, universelle, intemporelle, de sa faute, de sa finitude, de sa souffrance et surtout des limites de sa liberté.

Souvent, on a tendance à confondre le registre tragique au genre de la tragédie auquel il est superposé. Mais en réalité la tragédie n'est qu'un mode, parmi d'autres, d'expression du tragique, qui peut investir d'autres genres littéraires comme la poésie, l'essai ou le roman. Pour*Marc Escola*, le tragique est avant tout un effet susceptible d'une grammaire voire d'une mécanique. Partant, ce mémoire rend compte, entre autres, de la mécanique tragique dans l'œuvre de *Haddad* à travers quatre orientations : L'espace, le temps, les personnages et les évènements. Ces structures seront étudiées dans leurs fonctionnements internes et dans leurs interactions.

Mots-clés : Tragédie, tragique, catharsis, finitude, temporalité, espaces sociofuges/sociopètes.

Abstract

Simultaneously, the tragedy is a philosophical concept, of literary history and of dramaturgy. When we talk of tragedy, it is always question of the man, his relationship with the world, of his universal and timeless condition as a human being, of his fault, his finitude, his suffering and especially of the limits of his freedom.

Often, we have a tendency to confuse the tragic register with the genre of tragedy on which it is superposed. But actually the tragedy is only a mode, among others, of expression of the tragedy, which can invest other literary genres like poetry, essay or the novel. For Marc Escola, the tragedy is above all an effect open to a grammar and even to a kind of mechanics. Therefore, this dissertation gives an account, among others, of tragical mechanics in the work of Haddad through four orientations: space, time, characters and events. These structures will be studied in their inner functioning and their interactions.

Keywords: Tragedy, tragic, catharsis, finitude, temporality, sociofuges/sociopètes spaces.

ملخص

المأساوي هو مفهوم فلسفي لتاريخ الأدب والدراما في وقت واحد. وعندما يجري الحديث عن المأساة، فإن الأمر يتعلق دائما بالإنسان وبعلاقته مع الآخرين، بوضعه الإنساني العام واللازمني، بأخطائه، بمحدوديته، بمعاناته وخصوصا بحدود حريته.

وغالبا ما نميل إلى الخلط بين النبرة المأساوية والتراجيديا التي تتراكب معها. غير أن التراجيديا في واقع الأمر شكل من أشكال التعبير عن المأساة، ومن ثم يمكن أن توظف في الأنواع الأدبية الأخرى مثل الشعر والبحث الأدبي والرواية. ويرى مارك إسكولا أن ما هو مأساوي في المقام الأول إنما هو تأثير قد يفضي إلى إرساء قواعد محددة أو إلى تحديد آلية من الآليات. ومن هذا المنطلق، يعكس هذا البحث مجموعة من الأمور ومن بينها الآلية المأساوية في رواية حداد من خلال أربعة اتجاهات: المكان، والزمان، الشخصيات و الأحداث. وستتم دراسة هذه الهياكل ضمن أدائها الداخلي وفي نطاق تفاعلاتها.

كلمات البحث: تراجيديا، مأساة، التنفيس، الغائية، الأمكنة السوسيوفيجية / السوسيوباتية.